

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Одсек за музикологију

Милош М. Маринковић

**ЈУГОСЛОВЕНСКИ ФЕСТИВАЛИ САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ  
УТЕМЕЉЕНИ ТОКОМ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА:  
УОДНОШАВАЊА УМЕТНИЧКИХ, ДРУШТВЕНИХ И ПОЛИТИЧКИХ ПЛАТФОРМИ**

Докторска дисертација

Ментор:  
др Драгана Стојановић-Новичић, редовни професор

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Department of Musicology

Miloš M. Marinković

**YUGOSLAV FESTIVALS OF CONTEMPORARY MUSIC  
ESTABLISHED DURING THE SIXTIES OF THE TWENTIETH CENTURY:  
INTERCONNECTION OF ARTISTIC, SOCIAL AND POLITICAL PLATFORMS**

Doctoral Dissertation

Mentor:  
Dr. Dragana Stojanović-Novičić, PhD, Full Professor

Belgrade, 2022

## Изјава захвалности

Интересовање за југословенске фестивале савремене музике испољио сам пре осам година, када сам, као студент четврте године музикологије, написао свој први рад на ову тему под менторством професорке др Драгане Стојановић-Новичић. По завршетку основних студија без двоумљења сам одлучио да сарадњу са професорком Драганом наставим и кроз реализацију мастер рада, а потом, и у оквиру подухвата какав је израда докторске дисертације. Због тога, на првом месту желим да се захвалим својој менторки, професорки Драгани, на неизмерној подршци и посвећености, на многобројним саветима и примедбама, произашлим из наших дугих, а за мене увек подстицајних разговора свих ових година. Поносан сам и срећан због чињенице да је професорка Драгана имала кључну улогу у мом научном сазревању, које, наравно, траје и даље.

Велику захвалност дугујем својим колегиницама и колегама у Музиколошком институту САНУ са којима имам част и срећу да сарађујем. Посебно се захваљујем др Катарини Томашевић, директорки Музиколошког института, на пуном разумевању за све проблеме које носи једно овакво истраживање.

Реализација докторске дисертације била би немогућа без ангажованости и сусретљивости људи, запослених у бројним архивима и библиотекама у којима сам спроводио делове истраживања. Посебно бих изразио захвалност Мирјани Матић, директорки издавачке куће Cantus d.o.o. у Загребу, Мирни Гот из Хрватског друштва складатеља у Загребу, као и др Аленки Багарич, библиотекарски Гласбене збирке Народне ин универзитетне књижнице у Љубљани. На подстицајним разговорима и уступљеним архивским материјалима веома сам захвалан композиторима из Београда, Ивани Стефановић и Владану Радовановићу, као и музиколозима из Загреба, Андрији Томашеку (1919–2019), др Еви Седак (1938–2017), а нарочито Сеадети Мицић, на невероватно инспиративном вишесатном разговору. Велику захвалност упућујем и професору Филозофског факултета у Љубљани, музикологу др Леону Стефанији, без чије помоћи мој истраживачки боравак у Словенији не би био тако ефикасан.

Хвала и свим мојим пријатељима, који су на свој начин допринели да израда докторске дисертације протекне у што пријатнијој атмосфери. Коначно, бескрајну захвалност дугујем својој породици, на безусловној подршци која од почетка овог истраживања до данас ни најмање не јењава.

**Југословенски фестивали савремене музике  
утемељени током шездесетих година двадесетог века:  
одношавања уметничких, друштвених и политичких платформи**

**Апстракт**

Историја фестивала уметничке музике у социјалистичкој Југославији може се пратити од почетка педесетих година двадесетог века, када су, у складу са политиком подизања нивоа културе у земљи, музичке манифестације имале за циљ приближавање класика уметничке музике широј публици. С друге стране, фестивали који су били фокусирани искључиво на савремену музику, у Југославији почињу да се појављују деценију касније, и то као одраз сличне модернистичке праксе у Европи, успостављене непосредно по окончању Другог светског рата. У овој докторској дисертацији разматрају се генезе, програмски концепти и иницијална функционисања првих југословенских фестивала савремене музике – Музичког бијенала Загреб (1961), Југословенске музичке трибине (Опатија, 1962/1964) и Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци (1963).

С позиције уметничких аспеката, ови фестивали сагледавају се као генератори у процесу послератне афирмације ‘западних’ модернистичких музичких тенденција на домаћем тлу. На то упућују програми већ првог Музичког бијенала Загреб, у оквиру којег су, на пример, презентована остварења Џона Кејџа и Карлхајнца Штокхаузена, док о сродном контексту Југословенске музичке трибине сведочи чињеница да је ова манифестација произашла из опатијског симпозијума *Нова музика и музичка интерпретација*, уприличеног 1962. године, на којем је централни догађај био концерт електроакустичке музике. С друге стране, специфичном концепцијом Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци наглашен је значај реафирмације међуратног модернизма у Југославији, па је, у складу са тим, стваралаштво композитора Славка Остерца и Јосипа Славенског било уткано у профил раденачког Фестивала.

Осим фестивалских тенденција чија је заједничка карактеристика манифестовање музичког модернизма у различитим видовима, код сваког од три фестивала уочава се програмска особеност, те специфичност селекције и представљања савремене музике. Критеријуми селекције у односу на разнородно значење појма *савремена музика* били су најстрожи на Музичком бијеналу Загреб, Југословенска музичка трибина била је отворена за све стилске и композиционо-техничке тенденције актуелног тренутка, док је концепција Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци подразумевала јасну дистинкцију између савремене музике прве и друге половине двадесетог века.

Како се у периоду послератног модернизма интензивно трагало за критеријумима вредновања савремене, односно *Нове музике*, настанак ових фестивала тумачи се као покушај успостављања организованих механизма за решавање таквих процеса. Они су подразумевали и идеје о потенцијалном формирању препознатљивог израза савремене југословенске музике, што је у таквом контексту био прави изазов, с обзиром на изразиту хетерогеност стилских и композиционо-техничких усмерења југословенских музичких стваралаца педесетих и шездесетих година двадесетог века.

У докторској дисертацији је сагледана и рецепција остварења домаћих композитора са почетних фестивалских репертоара, укључујући и општи дискурс о фестивалима савремене музике из пера тадашњих домаћих и страних критичара, који су ове манифестације већ првих година позиционирали високо, не само у музичком,

већ и у ширем друштвено-културном животу Југославије (али и Европе, када је реч о Музичком бијеналу Загреб).

Интерпретирани кроз призму тада актуелних друштвено-политичких констелација у Југославији и свету, ови фестивали управо се осветљавају и као догађаји ширег друштвеног значаја, у чије су основе уграђене неке од темељних идеја како југословенске унутрашње политике (децентрализација, идеја ‘братства и јединства’) тако и спољне политике (стратегија несврстаности у доба Хладног рата). Анализом таквог сложеног сплета околности, у раду се доказује транспарентно или индиректно конфронтирање музичких и изванмузичких аспеката у функционисању ових манифестација.

Посебан фокус у докторској дисертацији даџ је генезама, односно, сложеним процесима који су водили оснивању фестивала савремене музике у Југославији. У том смислу, анализирана је спрега уметничко-поетичких начела и различитих активности, те конкретних корака појединих личности у циљу утемељења фестивала савремене музике. Тако се деловање оснивача Музичког бијенала Загреб, Милка Келемена, проучава у односу на авангардни светоназор овог композитора, те из перспективе Келеменових активности у светлу културне дипломатије тадашње Југославије. Утемељење и функционисање Југословенске музичке трибине у Опатији доводи се у везу са естетским уверењима о потенцијалној изградњи аутентичног израза југословенске савремене музике, али и са политичко-идеолошким назорима оснивача ове манифестације, Бранимира Сакача (при чему је наглашена и улога његових сарадника, посебно београдског естетичара Павла Стефановића). Случај помурског композитора Ладислава Вереша, оснивача Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци, тумачен је, између осталог, у контексту односа локалних културних радника према тада владајућој југословенској политици децентрализације, али није занемарена ни ангажованост појединих актера музичког живота у Љубљани, који су (посредно) дали допринос оснивању овог Фестивала (Иво Петрић, Павел Шивиц). Степен реализације настојања поменутих музичко-фестивалских посленика тумачен је као резултат, спрам послератног модернизма, релативно повољне друштвено-политичке и уметничке климе у Југославији, почев од 1948, а закључно са 1965. годином.

С обзиром на чињеницу да се прва три југословенска фестивала савремене музике формирају у раздобљу од непуне четири године, али и да су уочена њихова међусобна, директна или индиректна прожимања, Музички бијенале Загреб, Југословенска музичка трибина (Опатија) и Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци представљени су као отелотворење хетерогених, модернистичких, културно-уметничких и друштвено-политичких тенденција у контексту развоја југословенске послератне музичке културе.

**Кључне речи:** музички фестивали, савремена музика, модернизам, култура, политика, социјализам, Југославија, Музички бијенале Загреб, Југословенска музичка трибина (Опатија), Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци

**Научна област:** хуманистичке науке

**Ужа научна област:** музикологија

**Yugoslav Festivals of Contemporary Music  
Established During the Sixties of the Twentieth Century:  
Interconnections of Artistic, Social and Political Platforms**

**Abstract**

The history of the festivals of art music in socialist Yugoslavia can be traced back to the early 1950s. At that time, in accordance with the policy of raising the level of culture in the country, the role of music festivals was aimed at bringing the classics of art music closer to a wider audience. On the other hand, Yugoslav festivals focused exclusively on contemporary music began to appear a decade later, as a reflection of similar modernist practices in Europe, established immediately after the end of World War II. This doctoral dissertation discusses the genesis, program concepts and initial functioning of the first festivals of contemporary music in Yugoslavia – Music Biennale Zagreb (1961), Annual Review of Yugoslav Music (Opatija, 1962/1964) and Festival of Contemporary Chamber Music Slatina Radenci (1963).

From an artistic perspective, these festivals are generators in the process of post-war affirmation of ‘Western’ modernist musical tendencies in Yugoslav space. This is also indicated by the programs of the first Music Biennale Zagreb, in which, for example, the works of John Cage and Karlheinz Stockhausen were presented. The modernist concept of the Annual Review of Yugoslav Music is confirmed by the fact that this festival originated from the Opatija Symposium *New Music and Music Interpretation*, which was held in 1962, where the central event was a concert of electroacoustic music. On the other hand, the specific concept of the Festival of Contemporary Chamber Music Slatina Radenci emphasized the importance of a reaffirmation of interwar modernism in Yugoslavia. In accordance with that, the works of composers Slavko Osterc and Josip Slavenski were incorporated into the profile of the Festival in Slatina Radenci.

Aside from festivals' tendencies, whose common feature is the manifestation of musical modernism in various forms, each of the three festivals is distinguished by distinct program features and specifics of selection and presentation of contemporary music. The selection criteria, concerning the diverse meanings of the term *contemporary music*, were the strictest at the Music Biennale Zagreb. Unlike the Festival in Zagreb, the Annual Review of Yugoslav Music in Opatija was open to all the stylistic and compositional-technical tendencies of Yugoslav composers, while the concept of the Festival of Contemporary Chamber Music Slatina Radenci implied a strict distinction between contemporary music of the first and the second half of the twentieth century.

Considering that in the period of post-war modernism the criteria for the evaluation of contemporary music, i.e. *New Music*, were intensely sought, the emergence of these festivals is interpreted as an attempt to establish organized mechanisms for solving such processes. Besides, these festivals included ideas about the potential creation of a recognizable style of contemporary Yugoslav music, which was a huge challenge, given the heterogeneity of stylistic and compositional-technical orientations of Yugoslav composers during the 1950s and 1960s.

The doctoral dissertation also examines the reception of works by Yugoslav composers from the initial repertoires of the festivals, taking into account the general discourse on festivals of contemporary music by then domestic and foreign critics, who positioned these events highly, not only in music life, but also in the wider socio-cultural life of Yugoslavia (and, more broadly, of Europe, in the case of Music Biennale Zagreb).

In the context of the socio-political constellations in Yugoslavia and the world as a whole of the time, these festivals were interpreted as events of wider social significance,

based on some of the main ideas of Yugoslav domestic policy (decentralization, the idea of ‘brotherhood and unity’) and foreign policy (strategy of non-alignment during the Cold War). By analyzing such a complex set of circumstances, this dissertation proves the transparent or indirect confrontation of musical and non-musical aspects in the functioning of the first Yugoslav festivals of contemporary music.

A particular focus in the doctoral dissertation is given to the genesis of the festivals, that is, the complex processes that led to the founding of the festivals of contemporary music in Yugoslavia. In this regard, the research brings analysis of the interconnection of artistic and poetic principles and various activities, as well as concrete and official steps of certain persons in order to establish Yugoslav festivals of contemporary music. Thus, the engagement of the founder of the Music Biennale Zagreb, Milko Kelemen, is interpreted in alignment with his avant-garde worldview, with emphasis on Kelemen's activities in the light of cultural diplomacy of the former Yugoslavia. The establishment and functioning of the Annual Review of Yugoslav Music in Opatija are associated with aesthetic beliefs about the potential construction of an authentic style of Yugoslav contemporary music, and the political/ideological views of the founder of this Festival, Branimir Sakač (emphasizing the role of his associates, especially Belgrade esthetician Pavle Stefanović). The efforts of a composer from the Pomurje Region, Ladislav Vörös, founder of the Festival of Contemporary Chamber Music Slatina Radenci, were interpreted as a reflection of then ruling Yugoslav policy of decentralization. Furthermore, this research does not overlook the involvement of certain persons from Ljubljana, who (indirectly) contributed to the establishment of the Festival in Radenci (Ivo Petrić, Pavel Šivic). The degree of realization of their efforts was interpreted as a result of the relatively favorable socio-political and artistic situation in Yugoslavia from 1948 to 1965.

Given that the first three Yugoslav festivals of contemporary music were formed in less than four years, and that there is a direct or indirect intertwining of these festivals, Music Biennale Zagreb, Annual Review of Yugoslav Music (Opatija), and Festival of Contemporary Chamber Music Slatina Radenci were presented as the embodiment of heterogeneous, modernist, cultural-artistic, and socio-political tendencies in the context of Yugoslav postwar music culture development.

**Keywords:** music festivals, contemporary music, modernism, culture, politics, socialism, Yugoslavia, Music Biennale Zagreb, Annual Review of Yugoslav Music, Festival of Contemporary Chamber Music

**Scientific field:** Humanities

**Scientific subfield:** Musicology

## САДРЖАЈ

<b>I Уводна образложења: предмет, истраживачки проблеми и циљеви рада, хронолошки оквир тематике, увид у литературу и методолошке позиције.....</b>	<b>1</b>
<b>II Послератне године у Југославији: друштвена, политичка, културна, уметничка, музичка и фестивалска визура.....</b>	<b>12</b>
II 1. Друштвено-политички и културно-уметнички контекст настанка фестивала савремене музике у Југославији.....	12
II 2. ‘Кроки’ преглед послератног музичког живота Југославије до 1961. године.....	22
II 3. Теоријско-историјски осврт на фестивале: музички фестивали у Југославији до 1961. године.....	30
<b>III Музички бијенале Загреб.....</b>	<b>41</b>
III 1. Милко Келемен: музички стваралац опчињен ‘новим’.....	41
III 2. Милко Келемен и ‘пројекат Бијенале’ у светлу културне дипломатије Југославије.....	50
III 3. Музички бијенале Загреб: организационо-програмско-репертоарски аспекти.....	60
III 4. Музички бијенале Загреб као културни допринос југословенској политици несврстаности.....	66
III 5. Први Музички бијенале Загреб (1961) и прве реакције домаће штампе.....	76
III 5. 1. <i>Дела иностраних композитора на првом загребачком Бијеналу: панорама музике двадесетог века.....</i>	<i>81</i>
III 5. 2. <i>Југословенски репертоар првог загребачког Бијенала: од Дворжакове до Дармитатске школе.....</i>	<i>86</i>
III 5. 3. <i>Први загребачки Бијенале: закључна разматрања.....</i>	<i>106</i>
III 6. Други Музички бијенале Загреб (1963): велика очекивања после 1961. године.....	107
III 6. 1. <i>Дела иностраних композитора на другом загребачком Бијеналу: од романтизма до алеаторике.....</i>	<i>110</i>
III 6. 2. <i>Југословенски репертоар другог загребачког Бијенала: неоромантизам јењава/афирмација нових тенденција?.....</i>	<i>114</i>
III 6. 3. <i>Други загребачки Бијенале: закључна разматрања.....</i>	<i>131</i>
III 7. Трећи Музички бијенале Загреб (1965): прве валоризације фестивала.....	134



III 7. 1. <i>Дела иностраних композитора на трећем загребачком Бијеналу: три репертоарске струје</i> .....	139
III 7. 2. <i>Југословенски репертоар трећег загребачког Бијенала: (не)јасни путокази авангарде</i> .....	142
III 7. 3. <i>Три загребачка Бијенала: закључна разматрања</i> .....	156

#### **IV Југословенска музичка трибина (Опатија).....160**

IV 1. Уметнички лик оснивача опатијске Трибине Бранимира Сакача.....	161
IV 2. Слојевита генеза опатијске Трибине: Бранимир Сакач и сарадници.....	166
IV 3. 'Пилот Трибина': Симпозијум <i>Нова музика и музичка интерпретација</i> (1962) као реакција на Музички бијенале Загреб.....	173
IV 3. 1. <i>Реаговања критичара на организацију опатијског Симпозијума</i> .....	175
IV 3. 2. <i>Музички репертоар опатијског Симпозијума</i> .....	178
IV 4. Збивања по завршетку опатијског Симпозијума: специфична улога Павла Стефановића.....	187
IV 5. Корелације између Југословенске музичке трибине (Опатија) и Музичког бијенала Загреб.....	196
IV 6. Опатијска Трибина у сагласју са културном политиком Југославије.....	203
IV 7. Ванконцертне активности опатијске Трибине: више од пратећег програма.....	211
IV 8. Репертоарски оквири опатијске Трибине: рецепција и реакције (1964–1965).....	214
IV 8. 1. <i>Композитори из Србије на опатијској Трибини</i> .....	219
IV 8. 2. <i>Композитори из Хрватске на опатијској Трибини</i> .....	233
IV 8. 3. <i>Композитори из Словеније на опатијској Трибини</i> .....	239
IV 8. 4. <i>Композитори из Македоније на опатијској Трибини</i> .....	244
IV 8. 5. <i>Композитори из Босне и Херцеговине на опатијској Трибини</i> .....	248
IV 9. Југословенска музичка трибина (Опатија): закључна разматрања.....	251

#### **V Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци.....255**

V 1. Друштвена клима и музичка збивања у Словенији са посебним акцентом на делатност Ива Петрића и Павела Шивица.....	255
V 1. 1. <i>Први део</i> .....	255
V 1. 2. <i>Други део</i> .....	269
V 2. Специфичност камерног жанра у контексту развоја савремене музике.....	273

V 3. О изванмузичким или политичким аспектима Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци.....	277
V 4. Ладислав Вереш и Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци.....	282
V 5. Програмске основе Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци.....	287
V 6. <i>Класици савремене музике</i> на репертоару раденачког Фестивала (1963–1965).....	290
V 7. <i>Класици југословенске савремене музике</i> на репертоару раденачког Фестивала (1963–1965).....	296
V 8. <i>Савремена југословенска музика</i> на репертоару раденачког Фестивала (1963–1965).....	308
V 8. 1. <i>Композитори из Србије на раденачком Фестивалу</i> .....	310
V 8. 2. <i>Композитори из Хрватске на раденачком Фестивалу</i> .....	313
V 8. 3. <i>Композитори из Словеније на раденачком Фестивалу</i> .....	317
V 9. Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци: закључна разматрања.....	322
<b>VI После 1965. године: пројекције/трансформације иницијалних концепата првих југословенских фестивала савремене музике.....</b>	<b>325</b>
<b>VII Закључак.....</b>	<b>339</b>
Литература.....	345
Нотни примери.....	389
Прилози.....	415
Биографија аутора.....	427
Изјава о ауторству.....	428
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације.....	429
Изјава о коришћењу.....	430

## **I Уводна образложења: предмет, истраживачки проблеми и циљеви рада, хронолошки оквир тематике, увид у литературу и методолошке позиције**

Предмет докторске дисертације под насловом *Југословенски фестивали савремене музике утемељени током шездесетих година двадесетог века: уодношавања уметничких, друштвених и политичких платформи*, обухвата генезе, програмске концепте и иницијална функционисања првих фестивала савремене музике у Југославији. Реч је о трима фестивалима, утемељеним почетком шездесетих година прошлог века, а то су: Музички бијенале Загреб (*Muzički biennale Zagreb*, 1961), Југословенска музичка трибина (Опатија /*Jugoslavenska muzička tribina*/, 1962/1964) и Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци (*Festival sodobne komorne glasbe Slatina Radenci*, 1963).<sup>1</sup>

Разматрана с уметничких аспеката, сва три фестивала савремене музике недвосмислено сведоче о идентичној тежњи југословенских композитора – афирмацији и продору савремених ('западних') тенденција на домаће тле. Паралелно са тим, као последица различитих поимања савремене музике, као музике двадесетог века или као авангардне, односно модернистички оријентисане музике прве и друге половине двадесетог века, сваки од ова три фестивала открива изразите критеријумске особености у представљању савремене музике, и то га управо чини јединственим. Осим из ових перспектива, проблеми критеријума програмске селекције произишавали су и из тежњи организатора за чињењем својеврсних уступака политичким елитама, што инцира питање да ли су на првим фестивалима савремене музике у Југославији уистину приказивана репрезентативна остварења савремене југословенске музике. С тим у вези, ови фестивали тумачени су и као друштвено-политички пројекти, кроз чији су репертоар, али и пратећи програм, отелотворене неке од темељних идеја југословенске политике тога доба (спољна политика несврстаности /МБЗ/, југословенско јединство /ЈМТ/, децентрализација земље /ФСКМ/).

Дакле, како се ови фестивали тумаче као догађаји који поред културно-уметничких, имплицирају и друштвено-политичке аспекте, у раду се полази од хипотезе да генеза фестивалског догађаја неминовно укључује два паралелна нивоа –

---

<sup>1</sup> У раду ће се називи ових фестивала наводити и помоћу скраћеница – МБЗ (Музички бијенале Загреб), ЈМТ (Југословенска музичка трибина) и ФСКМ (Фестивал савремене камерне музике).

‘колективни’ ниво, који подразумева друштвено-политичке околности у периоду од завршетка Другог светског рата до 1965. године, и ‘индивидуални’ ниво, који се односи на улоге појединаца, при чему је резултат њихових залагања и предузимљивости зависио од степена повољног друштвено-политичког тренутка. На тај начин, у раду је сагледано сапостојање стваралачких и организаторских делатности кључних личности у контексту њихових идеја, а онда и конкретних корака ка утемељењу фестивала савремене музике. Реч је, наиме, о оснивачима фестивала, композиторима Милку Келемену (МБЗ), Бранимиру Сакачу (ЈМТ) и Ладиславу Верешу (Ladislav Vögös, ФСКМ), али и о личностима који су оснивају тих манифестација дали (не)посредан допринос, попут Ива Вуљевића, Јосипа Стојановића, Павла Стефановића (у контексту МБЗ-а, односно ЈМТ), Ива Петрића, те Павела Шивица (ФСКМ).

Званични називи првих југословенских фестивала савремене музике представљају и наслове трију централних поглавља ове докторске дисертације. Иако је карактеристичан профил сваког фестивала неминовно диктирао структуру тих текстуалних целина, настојало се и да се успоставе концепцијске аналогије између трију средишњих поглавља. Тако се у оквиру сваког од њих, кроз различита потпоглавља, указује на особеност уметничких карактера оснивача и кључних актера југословенских фестивала савремене музике. Осветљавају се индикативни сегменти из њихових биографија, који се, потом, доводе у везу са конкретним ангажманима у процесу рада на фестивалима. Такође, пружена је анализа организационих и програмских специфичности сваког фестивала у односу на друштвене околности и уметничке тенденције, као и анализа музичког репертоара на тим фестивалима, у периоду од њиховог оснивања до 1965. године. Централним поглављима, разуме се, претходи уводни део, у оквиру којег се проблематика генезе и иницијалних функционисања поменутих фестивала, уводи кроз детаљно разматрање друштвено-политичког и културно-уметничког контекста, са посебним фокусом на музички живот послератне Југославије, али и на дотадашњу фестивалску инфраструктуру у земљи (до године када је основан први фестивал савремене музике у Југославији /1961/). После главног дела докторске дисертације, сачињеног од три поменуте целине, следи поглавље које пружа сумарни преглед пројекција и трансформација првобитних концепција југословенских фестивала савремене музике после 1965. године, а за њим и последње поглавље у којем се износе закључна разматрања.

Иако се процес оснивања првих фестивала савремене музике у Југославији догађа у периоду од 1961. до 1964. године, генеза фестивала се, а у складу са

поменути ‘колективним’ нивоом, прати од завршетка Другог светског рата, а посебно од ‘прекретне’ 1948. године, док година 1965, у којој су први пут сва три фестивала одржана, симболично означава завршетак консолидације првих фестивала савремене музике, те незванично ‘осамостаљивање’ ових манифестација. Реч је, дакле, о двадесетогодишњем периоду у историји Југославије, који је обележен интензивним радом на обнови и изградњи ратом уништене земље, на урбанизацији и индустријализацији.<sup>2</sup> То је период када су се догодили неки кључни догађаји, који су предодредили друштвено-политичке и културне констелације у Југославији – почев од 1948. године и захлађења односа са земљама Источног Блока, због чега наступа окретање Југославије западним вредностима, преко изградње јединственог самоуправног социјализма, интензивног рада на децентрализацији земље, одржавања Самита несврстаних земаља и успостављања политике несврстаности, као званичне спољне политике Југославије у блоковски подељеном свету (1961), до почетака привредних реформи, те новог Устава (1963) којим је Југославија и званично проглашена социјалистичком републиком.

На културно-уметничком пољу, то је период раскида са соцреалистичком естетиком (доминантном у првим послератним годинама), најпре у књижевности и визуелним уметностима, а потом и у музици. Такође, то су године све интензивнијих путовања домаћих уметника у западне културне центре, али и гостовања западних уметника, који су упознавали југословенску јавност са актуелним модернистичким тенденцијама (у области музике, реч је о серијализму, алеаторици, електронској и конкретној музици, авангардним тенденцијама Дармштата, Њујорка, Париског и Келнског електронског студија, Пољске школе). Другим речима, тај двадесетогодишњи период (1945–1965) представља неку врсту консолидације целог система (државног, привредног, друштвеног, културног, уметничког итд), када су се утемељивале и утврђивале различите ствари у различитим областима, па су се последње године тога периода поклопиле и са консолидацијом фестивала савремене музике.

С обзиром на то да већ од друге половине 1960-их сва три фестивала испољавају промене у програмско-репертоарским оквирима, ова дисертација неминовно укључује и увид у важна дешавања с ових манифестација из каснијих година (практично, све до распада Социјалистичке Федеративне Републике Југославије

---

<sup>2</sup> Услед индустријализације у периоду од 1945. до 1965. године, из села у градове се преселило преко девет милиона грађана Југославије. Видети у: Милорад Екмечић, *Дуго кретање између клања и орања. Историја Срба у новом веку (1492–1992)*, Београд, Evro Book, 2019, 508.

/СФРЈ/), а све у циљу како би се указало на начин и степен трансформације иницијалних физиономија првих југословенских фестивала савремене музике. С друге стране, 1965. година, као гранична година у овом истраживању, има потпору и у друштвено-политичким околностима. Стога је важно детаљније објаснити промене које наступају од друге половине 1960-их, а на основу којих је јасно да уведе у ново раздобље југословенске историје.

Годину 1966. историчар Дејан Јовић с правом види као ново поглавље у ‘одумирању’ Југославије, када је на Четвртој пленарној седници Централног комитета Савеза комуниста Југославије (ЦК СКЈ), познатој као Брионски пленум из 1966, смењен тадашњи потпредседник СФРЈ Александар Ранковић. Иако је смена уследила због наводног прислушкивања председника Тита, те испољавања национализма, прави разлози били су Ранковићева противљења економско-политичким реформама, које су државу водиле ка интензивнијој децентрализацији и јачању самосталности република.<sup>3</sup> Стога је смена Александра Ранковића 1966. године значила победу политичке фракције Едварда Кардеља (практично, другог човека Југославије), који је, како закључује Дејан Јовић, смисао републичке државности видео као инструмент власти радничке класе унутар сваке нације.<sup>4</sup>

Анализирајући медијску културу Југославије овога периода, историчар Анте Баковић наводи да се одмах после смене Александра Ранковића могла уочити промена тренда од форсирања јединственог југословенског медијског простора, према већој аутономији републичких радиотелевизија.<sup>5</sup> Само годину дана после Брионског пленума, донет је Статут СКЈ (1967) којим се ова организација дефинисала као заједница комуниста Југославије и њихових савеза по републикама, а што је фактички означило признање самосталних партијских организација у републикама и покрајинама.<sup>6</sup> Режиер Лазар Стојановић такође истиче како је током друге половине 1960-их година прилично видљива криза југословенског друштва, закључујући да је

---

<sup>3</sup> Више о томе видети у: Милан Пиљак, Брионски пленум 1966. године. Покушај историографског тумачења догађаја, *Токови историје*, 1, 2010, 77.

<sup>4</sup> Dejan Jović, *Jugoslavija država koja je odumirala. Uspon, kriza i pad Kardeljeve Jugoslavije (1974–1990)*, Zagreb – Beograd, Prometej – Samizdat B92, 2003, 145.

<sup>5</sup> Ante Batović, *Buđenje Hrvatske*, у: Zvonko Maković (ур), *Šezdesete u Hrvatskoj: mit i stvarnost*, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt/Školska knjiga, 2018, 26.

<sup>6</sup> Hronologija istorije Jugoslavije – uz izložbu Muzeja istorije Jugoslavije “Jugoslavija 1918–1991.”, <https://dokumen.tips/documents/hronologija-istorije-jugoslavije.html> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

„[v]rhunac tog razdoblja, dozrevanje masovnog neslaganja s poretком, prvo u glavama, potom na ulicama i u štampi, obuhvatio [...] pet godina, 1966–1971.<sup>7</sup>

Оваква запажања има и историчар Предраг Марковић, који у књизи *Београд између истока и запада 1948–1965*, наводи да је за изучавање послератне друштвене историје Југославије, средина 1960-их прекретница, будући да „[...] после 1965. године убрзано креће дезинтеграција југословенског друштва и привреде“.<sup>8</sup> Уз то, Марковић наводи и да је, насупрот другој половини седме деценије прошлог века, период „[...] од 1960. до 1965. године, у сфери репресије, био период либерализације, као и у привреди, култури и другим сферама“.<sup>9</sup> То се поклапа и са тумачењима историчарке Радине Вучетић, која указује на то да је раздобље од 1950. до 1965. године било обележено релативним уметничким слободама у Југославији, а да СКЈ после тога, у страху да не изгуби сопствени легитимитет, практично ревитализује цензуре типа агитпроповске политике. Тако 1966. година обележава почетак деконструкције државе, односно ‘рестаљинизације’, када СКЈ притисцима на уметнике и интелектуалце покушава да поврати свој легитимитет.<sup>10</sup> Свему овоме треба додати и чињеницу да се 1965. године дешава једна од највећих привредних реформи у Југославији, која је чак подразумевала улазак страног капитала, као и оснивање заједничких југословенско-иностраних предузећа, али је то истовремено проузроковало велики пораст незапослених, те продубило економске неједнакости. Тако су економски сукоби између мање и више развијених република и све већа децентрализација, почели да се преливају и на друге друштвене сфере. Баш у 1965. години долази до врло симптоматичног прерастања Савеза композитора Југославије (САКОЈ) у Савез организација композитора Југославије (СОКОЈ), док се једно од горућих питања које ће уследити тичало и званичног језика Југославије. Тако 1967. године Матица хрватска објављује *Deklaraciju o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika*, а у Удружењу књижевника Србије се, као одговор на хрватску Декларацију, доноси *Predlog za razmišljanje (grupe članova UKS povodom hrvatske jezičke deklaracije)* – према ставовима многих, манифести

---

<sup>7</sup> Lazar Stojanović, Ko behu disidenti, *Republika*, 182, [http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/98/182/182\\_11.HTM](http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/98/182/182_11.HTM) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>8</sup> Предраг Ј. Марковић, *Београд између истока и запада 1948–1965*, Београд, Службени лист СРЈ, 1996, 18. Осим тога, стање у Југославији ових година коинцидира и са дешавањима на глобалној политичкој сцени. Како наводи Предраг Марковић, раних 1960-их се и у Источној Европи, поготово у Чехословачкој, систем либерализује, па се чак и „[...] Совјетски Савез сукобљава са ортодоксним догматизмом који тада заступа Кина“. Видети у: Исто, 494.

<sup>9</sup> Исто, 177.

<sup>10</sup> Radina Vučetić, *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd, Clio, 2016, 19.

национализма. Исте године (1967) представници АП Косово и Метохија захтевају непосредну представљеност покрајина у федералним телима, на начин на који су заступљене и републике. Све је ово праћено и другим бурним дешавањима у годинама које ће уследити, као што су демонстрације из 1968, а потом и радикалних партијских обрачуна са неистомишљеницима, попут такозване ‘чистке либерала’ 1972. у Београду. Осим тога, 1971. године у Хрватској су интензивирани националистичке групације кроз организацију Масовног покрета Хрватско пролеће, чији су припадници настојали да ту социјалистичку републику профилишу као националну државу хрватског народа. На основу ових историјских факата, уистину се може констатовати да је после 1965. године друштвена атмосфера у Југославији и више него транспарентно почела да отвара врата контроверзном Уставу који ће на снагу ступити 1974. године, а којим ће се федералној власти (на супрот републичким ингеренцијама) доделити готово церемонијална функција.

Послератни период, чија је граница 1965. година, налази своје место и у музиколошким истраживањима (и то не само у југословенском контексту), па тако, на пример, немачки музиколог Улрих Дибелиус (Ulrich Dibelius) године 1966. објављује монографију *Moderne Musik 1945–1965*, у којој овај двадесетогодишњи период тумачи кроз три фазе, које указују на афирмацију младих послератних европских композитора, врхунац авангардних достигнућа 1950-их (оличеног у серијализму, односно алеаторици), те њихово поступно одумирање.<sup>11</sup> Исте године на нашим просторима из штампе излази књига Крешимира Ковачевића, *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945–1965*, у којој се период од краја 1950-их до 1965. године сагледава као доба када су се у Југославији појавили „[...] gotovo svi avangardistički smjerovi, od dodekafonije preko serijelnih struktura, punktualizma, poentilizma, aleatorike i drugog do eksperimentiranja s konkretnom, sintetskom pa i elektronskom muzikom“.<sup>12</sup> Слично Ковачевићу, музиколог Мелита Милин у књизи *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, указује да се 1965. годином „[...] симболично означава време када је успостављено ‘поравнање’ српске музике са водећим токовима у свету [...]“,<sup>13</sup> док критичар Петар Селем, у студији *Nova hrvatska glazba* истиче како је „[p]eriod od prvog do trećeg bijenala, dakle, razdoblje između 1961. i 1965, doba [...] u kojem se nova hrvatska

<sup>11</sup> Више о томе у: Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945–1965. Voraussetzungen Verlauf Material. Mit 31 Abbildungen und 45 Notenbeispielen*, München, R. Piper & Co Verlag, 1966, 30–31.

<sup>12</sup> Крешимир Ковачевић, *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945–1965*, Zagreb, Udruženje kompozitora Hrvatske, 1966, 34.

<sup>13</sup> Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 3.



glazba konstituira“.<sup>14</sup> Дакле, недвосмислено је да се средином 1960-их година окончао један релативно заокружен послератни период у трајању од двадесет година, који је иницирао анализе и валоризације не само политичких резултата у новом државном систему, већ и оних на плану културног и уметничког, односно музичког живота.

Када говоримо о музиколошкој литератури, неопходно је пружити увид у то на који начин и у којој мери је до сада писано о првим фестивалима савремене музике у Југославији. Наиме, може да се закључи да ови фестивали (пре свега МБЗ и ЈМТ, а мање ФСКМ) редовно налазе своје место у прегледима југословенске послератне музике, при чему већина аутора указује на њихов значај у контексту модернизма/авангарде. Тако Јосип Андреис пише да је преоријентација у стваралаштву хрватских композитора (од проширене тоналности, преко политоналности, атоналности, додекафоније, серијалности и алеаторике до електронске и конкретне музике) добила „[...] свој посебан одраз и утемељенју једне установе која је у првим годинама након другог свjetsког рата била тако рећи незамислива: год. 1961. основан је *Zagrebački muzički biennale*“.<sup>15</sup> Никша Глиго подвлачи да се, почев од утемељења МБЗ-а, развој музичких тенденција у литератури неретко означава терминима Нови звук/Нова музика,<sup>16</sup> па у складу са тим, Сеадета Мицић своју студију *Početak nove hrvatske glazbe* започиње поглављем *Značaj Muzičkog biennala Zagreb*, док Петар Селем у поменутом чланку *Nova hrvatska glazba* говори о конституисању Нове хрватске музике захваљујући МБЗ-у.<sup>17</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман истиче да је МБЗ „[...] био пресудан генератор авангардног замаха југословенске музике [али да је тај замах – прим. ММ] могао бити препознат и у доминирајућем лику годишњих трибина југословенског композиторског стваралаштва, одржаваних од 1964. године у Опатији“.<sup>18</sup> У контексту развоја ‘крајњег левог крила српске музике’, Властимир Перичић наводи да су умногome „[...] подстреци долазили и преко сазнања стечених путем загребачког Бијенала али – у домаћим оквирима – преко Југословенске музичке

---

<sup>14</sup> Petar Selem, *Nova hrvatska glazba*, у: Petar Selem (yp), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 228.

<sup>15</sup> Josip Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, knjiga 4, Zagreb, Liber – Mladost, 1974, 373.

<sup>16</sup> Nikša Gligo, *Između suvremenosti i avangarde. Muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe, i profiliranje nove hrvatske glazbe*, у: Erika Krpan (yp), *Muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2000, 21.

<sup>17</sup> Petar Selem, нав. дело, 228.

<sup>18</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде, *Музички талас*, 30–31, 2002, 27.

трибине у Опатији“.<sup>19</sup> Пишући о српској музици 1960-их, Тијана Поповић-Млађеновић једно од својих поглавља у раду *Differentia specifica. Из композиторске праксе у Београду*, насловљава *Фестивалска пракса музичке авангарде – Стратези авангарде у акцији*, при чему утемељење МБЗ-а разматра у контексту европских сусрета музичке авангарде у Дармштату, Донауешингену, Варшави.<sup>20</sup> Истичући да је на изражено интересовање домаћих композитора за најновије токове европске музике током 1960-их, значајно утицала атмосфера коју су стварали фестивали савремене музике, музиколози Драгана Стојановић-Новичић и Марија Масникоса закључују: „У ширем европском смислу, посебан значај имао је загребачки *Muzički biennale*, док је на нивоу суочавања достигнућа појединих република бивше СФРЈ највећу улогу одиграла Југословенска музичка трибина [...]“.<sup>21</sup> Музиколог Матјаж Барбо у књизи *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, трима југословенским фестивалима савремене музике, али и фестивалу Варшавска јесен, посвећује засебна потпоглавља, анализирајући ове догађаје у контексту иницијатива и околности настанка модернистички оријентисаног музичког састава у Љубљани, Про музика viva.<sup>22</sup> На крају овог сажетог прегледа, треба истаћи и то да се под одредницом „Festivali, muzički“ у југословенском издању *Muzičke enciklopedije* наводи да је у Југославији домаће и инострано музичко стваралаштво посебно „[...] zastupljeno na *Muzičkom biennalu Zagreb* (od 1961. svake druge godine) i na *Festivalu sodobne komorne glasbe* u Slatini Radencima [док се – прим. ММ] на Југославенској музичкој трибини у Опатији (osn. 1964) izvode svake godine nova djela isključivo kompozitora jugoslavenskih autora“.<sup>23</sup>

Међутим, иако су се југословенски фестивали савремене музике појавили у преломним тренуцима послератног развоја југословенске уметности и изазвали велику пажњу домаће и иностране јавности (о чему сведоче редовне критике у тадашњој домаћој дневној штампи и периодици, али и у одређеним страним медијима), приметно је да је њихово место у литератури тек успутно; другим речима, ови фестивали су

---

<sup>19</sup> Властимир Перичић, Тенденције развоја српске музике после 1945. године, *Музички талас*, 26, 2000, 69.

<sup>20</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, Музика шездесетих година у Србији. *Differentia specifica* (1): Из композиторске праксе у Београду, *Музички талас*, 4–6, 1995, 32–34.

<sup>21</sup> Драгана Стојановић-Новичић, Марија Масникоса, Оркестарска музика, у: Мирјана-Веселиновић Хофман и други (ур), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 498.

<sup>22</sup> Matjaž Barbo, *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001, 69–77.

<sup>23</sup> Branka Antić, „Festivali muzički“, у: Krešimir Kovačević (ур), *Muzička enciklopedija 1*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 568.

углавном коришћени како би се објаснили неки сложени процеси развоја модернистичких тенденција на домаћем тлу. Насупрот томе, опсежни и конкретни научно-музиколошки доприноси настанку и одвијању ових манифестација нису бројни. Најповољније је, свакако, стање са МБЗ-ом, будући да су капацитети овог фестивала омогућили да се под његовим окриљем одвија издавачка делатност. Тако су бијеналске програмске књижице из године у годину бивале све обимније и садржајније, те данас представљају неопходан извор за проучавање овог фестивала. Осим јубиларних публикација поводом тридесет и четрдесет година од оснивања МБЗ-а (са текстовима Милка Келемена, Ива Јосиповића, Сеадете Мицић, Никше Глига)<sup>24</sup> истичу се и студије из пера Луције Маркулин,<sup>25</sup> Сеадете Мицић,<sup>26</sup> али и радови Мелите Милин и Андреја Ријавца о учешћу српских, односно словеначких музичара на загребачком фестивалу.<sup>27</sup> Када говоримо о ЈМТ, досадашње заслуге музиколога, уз изузетак кратког чланка Марка Коловског у виду коментара на стваралаштво македонских композитора са овог фестивала,<sup>28</sup> везују се првенствено за билтене и каталоге прегледног карактера, поводом двадесет, двадесет пет и четрдесет година од оснивања манифестације.<sup>29</sup> С друге стране, о ФСКМ-у, не рачунајући програмске књижице и новинске приказе из појединачних година, не постоји нити једна публикација која је у целости посвећена овом фестивалу.

С обзиром на овакво затечено стање, поред консултоване публиковане грађе (монографије, зборници, каталози, часописи, новине), сакупљене у Библиотеци Факултета музичке уметности (Београд), Музиколошком институту САНУ (Београд), Народној библиотеци Србије (Београд), Универзитетској библиотеци „Светозар

---

<sup>24</sup> Erika Krpan (yp), *Muzički biennale Zagreb 1961–1991*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1991; Erika Krpan (yp), *Muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*, нав. дело.

<sup>25</sup> Lucija Markulin, *Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu*, *Arti Musices: hrvatski muzikološki zbornik*, 36/1, 2005, 63–91.

<sup>26</sup> Seadeta Midžić, *Muzički biennale Zagreb. Početak nove hrvatske glazbe*, у: Zvonko Maković (yp), нав. дело, 289–303.

<sup>27</sup> Melita Milin, *Muzički bijenale Zagreb i srpska muzička scena: jugoslovenski period*, у: Antonio Baldassarre и Tatjana Marković (yp), *Music Cultures in Sounds, Words and Images: Essays in honor of Zdravko Blažeković*, Wien, Hollitzer, 2018, 359–383; Andrej Rijavec, *Slovenski doprinos zagrebačkom Biennalu suvremene glazbe*, *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik*, 8/2, 1977, 161–170.

<sup>28</sup> Марко Коловски, *Македонската музика на Трибината на музичкото творештво на поранешна Југославија 1964–1990*, у: Сони Петровски (yp), *Музичка научна манифестација "Струшка музичка есен": 15–16 Септември, 2012*, Струга, Р. Македонија, Скопје, Сојуз на композитори на Македонија (СОКОМ), 2012, 145–180.

<sup>29</sup> Nenad Turkalj (yp), *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, Opatija, Mozaik, 1983; Erika Krpan (yp), *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*, Opatija, Mozaik, 1988; Erika Krpan (yp), *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja/Cantus d.o.o, 2003.

Марковић“ (Београд), Библиотеци Матице српске (Нови Сад), Књижници Музичке академије (Загреб), Књижници Оделка за музикологију Филозофске факултете (Љубљана), Народној ин универзитетној књижници (Љубљана) и Покрајинској ин штудијској књижници (Мурска Собота), неопходан корак у истраживању био је преглед архивских фондова. У процесу рада на докторској дисертацији истражена је архивска грађа следећих институција: Архив Хрватског друштва складатеља (Загреб), Архив Cantus. d.o.o, издавачке куће Хрватског друштва складатеља (Загреб), Архив Републике Словеније (Љубљана), Архив Друштва словенских складатељев (Љубљана), Гласбена збирка Народне ин универзитетне књижнице (Љубљана), Архив Удружења композитора Србије (Београд), Архив Музиколошког института САНУ (Београд).<sup>30</sup>

Сходно интердисциплинарности ове докторске дисертације, консултована литература, осим музиколошких студија посвећених савременој музици и извора који директно упућују на разматране фестивале (архивски материјали, каталожке публикације, фестивалски билтени и програми, прикази фестивала у часописима и новинама), обухвата и студије из других научних дисциплина. Реч је о радовима истраживача у области историје и теорије уметности и књижевности (Света Лукић, Маријан Сусовски, Звонко Маковић, Крешимир Немец, Миодраг Мишко Шуваковић, Лидија Мереник, Дарко Фриц /Darko Fritz/), културне политике и фестивалског менаџмента (Бранимир Стојковић, Милена Драгичевић-Шешић, Весна Ђукић, Дарко Лукић, Хуго де Гриф /Hugo de Greef/, Кили Хансен /Küllli Hansen/), а посебно из сфера друштвене, политичке и културне историје (аутора Бранке Докнић, Ива Голдштајна /Ivo Goldstein/, Мирослава Перишића, Алеша Габрича, Предрага Марковића, Дејана Јовића, Радине Вучетић, Хрвоја Класића, Игора Дуде, Анте Баковића).

Овакав, пре свега историографски приступ генези и првим годинама музичких фестивала, био је неопходан корак, не би ли се пружила адекватна основа за потоње евентуалне интерпретације ових манифестација с позиција посебних теорија. Осим историографске методе, у погледу тумачења социо-политичког и културно-уметничког стања током 1950-их и 1960-их, али и активности појединих личности и институција у контексту оснивања фестивала савремене музике, у раду је примењена и компаративно-аналитичка метода. Она се, заправо, испоставила неопходном и приликом анализе програмских политика фестивала, указивања на сличности и разлике

---

<sup>30</sup> Истичемо да архивска грађа представља тек мањи део материјала, похрањених у поменутим архивима. Већину тих архивских фондова чине, заправо, публиковани материјали (фестивалски билтени и програми).

међу њима, те покушаја успостављања идентитета сваког од њих. Том приликом из разматрања нису била искључена ни теоријска становишта пројектног менаџмента у култури, којем припада и менаџмент фестивала.

Будући да су два од три фестивала (МБЗ и ФСКМ) презентовала, уз домаћа, и музичка остварења иностраних аутора, у докторској дисертацији није запостављена ни анализа овог репертоарског сегмента. Међутим, сходно томе да је примарна сврха југословенских фестивала савремене музике била та да се домаћим композиторима омогући простор за афирмацију, не би ли југословенско музичко стваралаштво постало препознатљиво на глобалној музичкој мапи, композиције југословенских аутора природно су се позиционирале у фокус овог истраживања. Критичка анализа остварења југословенских композитора на фестивалима савремене музике спроведена је применом музичко-теоријске и музиколошко-херменеутичке методе, чиме је дисертација употпуњена обимним музичко-аналитичким дискурсом. На узорку од преко две стотине остварења<sup>31</sup> пружен је увид у разноврсност стилских и композиционо-техничких тенденција на југословенском тлу 1950-их и 1960-их година, али и у особености појединачних поетика југословенских композитора, чија су се дела нашла на репертоару ових фестивала. На тај начин, анализа је омогућила сагледавање односа између прокламованих селекционих критеријума и реализованог фестивалског репертоара. Такође, критичко-аналитичком методом размотрена је и тадашња рецепција изведених дела, укључујући и општи дискурс домаћих и иностраних критичара о фестивалима савремене музике у годинама када су настајали и реализовани. Том приликом обухваћене су фестивалске критике у музичким часописима, у листовима за друштвено-културна питања и у дневној штампи из различитих центара Југославије (из Београда, Загреба, Љубљане, Скопља, Сарајева, Ријеке, Марибора, Мурске Соботе).

Осим што су Музички бијенале Загреб, Југословенска музичка трибина (Опатија) и Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци анализирани као засебне студије случаја, ова три фестивала сагледана су и као један хетерогени музичко-друштвено-политички интегрални догађај у контексту послератне модернистичке климе у Југославији.

---

<sup>31</sup> Будући да је реч о великом броју композиција југословенских аутора које су на овим фестивалима и премијерно извођене, напомињемо да код наслова појединих остварења постоје разлике између њиховог навођења у фестивалским програмима и у потоњим издањима тих дела.

## II Послератне године у Југославији: друштвена, политичка, културна, уметничка, музичка и фестивалска визура

### II 1. Друштвено-политички и културно-уметнички контекст настанка фестивала савремене музике у Југославији

У историографији је 1948. позната као година у којој је дошло до радикалних промена како на плану унутрашње, тако и на плану спољне политике Југославије, али и осталих делова света. Будући да су се у процесу устројства социјалистичког поретка по завршетку Другог светског рата југословенски комунисти у потпуности угледали на совјетске, идеолошка приврженост Југославије СССР-у од 1945. до 1948. године била је неупитна. Осећају блискости у значајној мери допринела је и медијска пропаганда. Са задатком да креирају одговарајућу друштвену атмосферу у Југославији, многобројни листови током овог периода најчешће су „[...] некритички преувелиčавали dostignuća sovjetskog razvoja, izbegavali da pišu o njegovim problemima i slabostima i stvarali idiličnu sliku života u SSSR-u“.<sup>32</sup> Међутим, од поменуте године (1948) политички курс Југославије према СССР-у, али и СССР-а према Југославији почиње видно да се мења. Наиме, Титово (Јосип Броз Тито) све учесталије супротстављање Стаљину (Иосиф Виссарионович Сталин) у његовој намери да совјетску хегемонију, која је до тада већ захватила све лагерске земље, спроведе и над Југославијом, али и наговештаји могућег формирања посебног ‘балканског социјалистичког блока’ (из којег би Москва, као центар моћи била скрајнута), резултирало је Резолуцијом Информбироа 1948. године у Букурешту, којом су, уз сагласност свих земаља Источног Блока, југословенски комунисти дисквалификовани као нелојални ‘антимарксистички’. Последице елиминисања Југославије из Информбироа биле су велике, а поред економске блокаде, оне су одмах биле видљиве и на културном плану. Да је нови курс према Југославији, диктиран из Москве, био јединствен и промптно спровођен у целом Источном блоку, доказују подаци да је, на пример, у Чехословачкој 1948. године соцреалистички филм *Живјеће овај народ*, југословенског редитеља Николе Поповића, скинут са раније утврђеног репертоара Међународног филмског фестивала, док се на прослави четврте годишњице устанка у Кошицама исте године одустало од

---

<sup>32</sup> Sava Živanov, Uzroci i posledice sukoba, у: Petar Kačavenda, Đoko Tripković (ур), *Jugoslovensko-sovjetski sukob 1948 – The Yugoslav-Soviet Conflict In 1948*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, 1999, 23.

убичајеног декора са фотографијама вођа комунистичких партија „[...] несумњиво због тога да би се избегла Титова слика“.<sup>33</sup>

Наравно, и југословенски естаблишмент заоштрио је свој дискурс према Источном блоку. Домаћи комунисти све су чешће указивали на раније прећуткивана диктаторска обележја политичког режима у СССР-у, иако је, парадоксално, репресивни апарат у Југославији у том тренутку изузетно ојачао, обрачунавајући се са свима који су се критички односили према сукобу Београда и Москве. Таква ситуација присилила је југословенски политички врх да у хладноратовски подељеном свету помоћ потражи на супротној страни – на Западу.<sup>34</sup> Све интензивнијим усмеравањем политике ка Западу, стекао се, макар привидно, утисак да је у Југославији, упркос ‘источним санкцијама’, наступио период благостања, омогућен великом финансијском помоћи, која је, углавном из САД-а, пристизала већ током првих година шесте деценије. Наравно, Запад је у својој ‘дарежљивости’ према Југославији, пре свега, видео сопствене стратешке циљеве у процесу перманенте борбе за доминацијом над Источним блоком. Због тога, програми помоћи западних земаља, као средства ширења сопствених утицаја у Југославији, нису били искључиво економско-финансијске природе, већ су били усмерени и на поља науке, културе и уметности. У студији о америчким стипендијама додељиваним југословенским академцима током 1950-их и 1960-их година, историчарка Радина Вучетић истиче да су ти програми били обострана потреба – Југославији је било потребно образовање домаћих кадрова, док је Америци „[...] било важно да што више младих и образованих људи из Југославије упозна амерички начин живота, њихов стандард, достигнућа и америчку свакодневицу [...]“,<sup>35</sup> не би ли се, потом, ‘продуховљени’ западним вредностима, вратили у социјалистичку земљу.

Заиста се, у односу на прве послератне године, може рећи да се од 1950-их Југославија полако опорављала од ратних разарања. Све време у току 1950-их, а нарочито 1960-их године протицале су у знаку урбанизације и модернизације Југославије, што ју је трансформисало из претежно руралне средине у релативно

---

<sup>33</sup> Мирослав Перишић, *Од Стаљина ка Сартру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2008, 321.

<sup>34</sup> Термини ‘Запад’ и ‘Исток’ не односе се искључиво на географске одреднице, већ их првенствено треба схватати као социјално-политичке категорије у блоковски подељеном свету после Другог светског рата. Стога ће се у тексту овим терминима реферирати на читав низ земаља које су у послератном периоду повезивали сродни (капиталистички или социјалистички) друштвени системи, па самим тим и слични положаји у међународној политици.

<sup>35</sup> Радина Вучетић, *Америчке стипендије у Југославији 50-их и 60-их година XX века, Токови историје*, 2, 2019, 137.

индустријализовану земљу, у којој је постепено долазило и до политичке либерализације, у виду делимичног слабења партијских стега.<sup>36</sup> Садржај Трећег пленума ЦК СКЈ из децембра 1949. године, који је уз децентрализацију и дебирукратизацију имплицирао и слободнији однос према културно-уметничком стваралаштву, рефлектовао се на програмски ток Саветовања о нашој пропаганди на културно-уметничком пољу у иностранству, одржаног месец дана касније (30. јануара 1950. године) у Београду. Један од најистакнутијих учесника овог скупа, Иво Сарајчић, у свом реферату, посвећеном југословенској политици према Западу, закључио је: „Ми однос према иностранству, то јесте однос са културним светом постављамо на други начин него у СССР [...]. Идемо тамо просто да видимо развој културе, уметности, науке и свега тога и да се боримо за сарадњу, да се боримо за оно што је најпозитивније у томе“.<sup>37</sup> Наравно, дискурс овог састанка нису заобишле ни тезе о ‘декадентности’ западне културе, али је он ипак употуњен новим односом према њој, што је Сарајчић објаснио тиме да се и таква декадентна уметност мора упознати ‘ако хоћемо да ширимо наше видике’.<sup>38</sup>

Југословенска политичка елита била је свесна да се, због политичко-економске блокаде од стране Источног блока, налази пред великим изазовом, па је културно и научно повезивање са Западом препознато као стратегија којом би могла да се изгради повољна међународна позиција земље. Поред интересовања Југославије за Запад, оно се јавило и у супротном смеру, о чему сведоче врло живе сарадње и узајамна гостовања књижевника, научника, културних радника, уметника, а која су постала толико честа да је 1953. године у Београду основана и Комисија за културне везе са иностранством. Стога, историчар Мирослав Перишић истиче како историја Југославије од 1950. године представља историјско искуство које „[...] уверљиво сведочи колико је о култури и у култури битно стратешки мислити, колико она мора бити нераздвојни део добре дипломатије и битан чинилац за јачање сопствене међународне позиције“.<sup>39</sup>

Издвојмо само неке чињенице које сведоче о веома продуктивној културно-уметничкој, па и научној сарадњи Југославије са западноевропским земљама и САД-ом до 1960-их година. Посебно је значајно деловање загребачког сликара Еда Муртића,

---

<sup>36</sup> Ante Batović, нав. дело, 21.

<sup>37</sup> Реферат Иве Сарајчића на Саветовању о нашој пропаганди на културно-уметничком пољу у иностранству одржаном 30. јануара 1950. године у Београду. Наведено према: Мирослав Перишић, *Дипломатија и култура. Југославија: преломна 1950. Једно историјско искуство*, Београд, Институт за новију историју Србије – Народна библиотека Србије, 2013, 34.

<sup>38</sup> Исто.

<sup>39</sup> Исто, 120.



који је већ од 1948. године, а то му је омогућила висока позиција у партијским круговима, путовао у Канаду и Америку, где је дизајнирао павиљоне у којима су организоване југословенске изложбе. Муртић је, поткован америчким искуством, 1950-их година сматран најоригиналнијим домаћим модернистом, док се као један од најважнијих догађаја за југословенско сликарство тога периода, узима његова апстрактно-експресионистичка изложба под називом *Доживљај Америке*, приређена у Београду и Загребу (1953).<sup>40</sup> За југословенске ликовне уметнике посебно је било важно учешће на престижним манифестацијама, попут Венецијанског бијенала, којем домаћи уметници присуствују од 1950. године, а већ је до 1954. године преко четрдесеторо уметника из Југославије представило своје радове на овом фестивалу.<sup>41</sup> За уметнички живот Југославије значајна је 1952. година, када је у више југословенских центара приређена Изложба радова Ле Корбизијеа (*Le Corbusier*), као и 1955. година, када је, такође у неколико градова Југославије, своје радове излагао истакнути британски вајар Хенри Мур (*Henry Moore*). Иначе, од 1950-их година може се пратити и универзитетска сарадња Југославије са Западом, будући да је већ 1951. године дошло до договора са Универзитетом Колумбија око оснивања Југословенске катедре. Све више расте интересовање западноевропских земаља и за превођење литературе о Југославији, али и за превођење дела истакнутих југословенских књижевника, при чему треба издвојити немачки превод Андрићевог дела *На Дрини ћуприја*, издат у Цириху 1953. године (издавач *Zürich Büchergilde Gutenberg*). Театарским активностима такође су погодиле нове околности, па су тако Опера и Балет Народног позоришта у Београду гостовали у Единбургу већ 1951. године. Године 1956. основан је Атеље 212, као прво позориште у једној социјалистичкој европској земљи, у којем је изведена драма *Чекајући Годоа* Самјуела Бекета (*Samuel Beckett*).<sup>42</sup> Исте године десио се још један важан догађај за домаћу академску заједницу, када је у Југославији боравио Жан Пол Сартр (*Jean-Paul Sartre*),<sup>43</sup> један од највећих француских и светских филозофа.

---

<sup>40</sup> Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd, Službeni glasnik, 2012, 250.

<sup>41</sup> Мирослав Перишић, *Дипломатија и култура...*, нав. дело, 84.

<sup>42</sup> Ksenija Radulović, *The foundation of BITEF (1967) and cultural diplomacy of socialist Yugoslavia*, у: Milena Dragičević Šešić, Ljiljana Rogač Mijatović, Nina Mihaljinac (ур), *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrade, Creative Europe Desk Serbia – Ministry of Culture and Media of Republic of Serbia, 2017, 146.

<sup>43</sup> О променама политичког курса у Југославији говори и случај Сартра. Иако је раних 1950-их овај филозоф егзистенцијализма био жигосан од стране југословенских комуниста, Сартра је током његовог каснијег боравка у Југославији, 1960. године, примио лично Јосип Броз Тито. Видети у: Jovan Ćirilov, *Svi moji savremenici*, knjiga 1, Beograd, Laguna, 2010, 363–366.

Када говоримо о стваралаштву југословенских аутора, прва поља у којима су се осетиле консеквенце политичког заокрета, односно, у којима је дошло до постепеног дистанцирања од соцреалистичког поимања уметности, јесу, као што смо могли да закључимо и према наведеним примерима културне сарадње, књижевност и сликарство. Због такве ситуације, теоретичари, пре свега књижевности и визуелних уметности, користили су карактеристичне термине за југословенске стваралачке тенденције од почетка шесте деценије прошлог века, као што су и историчари за политичку ситуацију овога периода употребљавали термине попут ‘релативни либерализам’ или ‘еманциповани комунизам’.<sup>44</sup> Стога књижевник и критичар Света Лукић југословенско уметничко стваралаштво од 1950. године означава термином социјалистички естетизам,<sup>45</sup> док историчар уметности Јеша Денегри за период од 1950. године користи синтагму послератни социјалистички модернизам, који, према његовом тумачењу, не подразумева уметнички стил или правац, већ „[...] umetničku klimu i umetnički sistem kao vladajuća duhovna raspoloženja i institucionalne aparate sveta umetnosti unutar ‘mekog’ samoupravnog jugoslovenskog socijalizma u toku uspona ovog društveno-političkog poretka otprilike između 1950-1970“.<sup>46</sup> Осим наведених аутора, историчар уметности Звонко Маковић закључује да се од краја 1950-их до почетка 1970-их хрватска уметност (а можемо рећи и југословенска) конституисала као значајан сегмент европског касног модернизма, са низом неоавангардних појава.<sup>47</sup>

У историји југословенске литературе уврешено је мишљење да 1952. година означава почетак модернистичких настојања у књижевности. Наиме, те године у Љубљани је одржан Трећи Конгрес књижевника Југославије, а Мирослав Крлежа у свом је реферату под насловом *О слободи културе*, директно указао на потребу одбацивања соцреалистичких догми. У прилично опсежном излагању, у којем се није дотакао само књижевности, већ и других уметности (посебно сликарства), Крлежа је, између осталог, истакао: „Требало би да наша књижевност прати масу нашег интелектуалног превирања у најширим амплитудима свекупне партитуре, да би се већ једанпут utvrdilo шта у овој instrumentaciji zvuči falš, idealistički šuplje, reakcionarno, šta distonira u овој kakofoniji нашег duha i duhovne kulture, gdje tih disonantnih elemenata ima nažalost još

---

<sup>44</sup> Наведено према: Мирослава Лукић-Крстановић, *Спектакли XX века: музика и моћ*, Београд, Српска академија наука и уметности – Етнографски институт, 2010, 140–141.

<sup>45</sup> Више о томе видети у: Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*, Београд, Prosveta, 1968.

<sup>46</sup> Јеша Денегри, *Југословенски уметнички простор, Сарајевске свеске*, 51, 2017, <https://sveske.ba/en/content/jugoslovenski-umetnički-prostor> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>47</sup> Zvonko Maković, *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost*, у: Zvonko Maković (ур), нав. дело, 17.

увijek veoma mnogo“.<sup>48</sup> Међутим, треба указати на то да се промене у књижевном животу Југославије уочавају још раније, односно само годину дана по прекиду сарадње са Информбироом. Наиме, још је на Другом Конгресу књижевника Југославије, одржаном у Београду 1949. године, књижевник Петар Шегедин у свом реферату *О нашој критици*, указао на нужност већих слобода у књижевности, док је исте године, на једном од скупова у Удружењу књижевника Србије, Оскар Давичо изложио свој есеј врло индикативног наслова, *Поезија и отпори*. Годину дана после Шестог Конгреса Комунистичке партије Југославије (1952), на коме је наглашено да се „[...] kulturni napredak može osigurati samo ako se kulturno stvaralaštvo oslobodi administrativnog pritiska i ako se stvore povoljni uslovi za razvijanje slobodne borbe mišljenja“,<sup>49</sup> један од најистакнутијих књижевника овог периода, Васко Попа, објављује збирку поезије *Кора* (1953), која на својеврстан начин представља манифест српске и југословенске послератне модернистичке књижевности. Иначе, модернизам књижевног језика 1950-их година, обележен лирском сентименталношћу, оличен је у темама које се окрећу индивидуалним судбинама, појединцу и његовим унутрашњим проблемима, што је било у потпуној супротности са великим историјским и помпезно-херојским темама, својственим социјалистичком реализму. Како закључује књижевник и теоретичар књижевности Милан Радуловић, после 1948. године, југословенски писац престаје да сагледава живот својих јунака на основу идеје или идеологије, већ почиње да ту идеологију посматра у односу на човека, другим речима, „[...] тражио је идеологију у човеку уместо човека у њој“.<sup>50</sup>

За књижевни живот током 1950-их, али и 1960-их година карактеристично је и окупљање критичара око неколицине часописа (*Književne novine, Savremenik* и *Delo* у Београду, *Современост* и *Разгледи* у Скопљу, *Krugovi* и *Razlog* у Загребу, *Beseda* у Љубљани), у којима су се водиле оштре расправе на релацији реализам – модернизам, а из којих су као победници све чешће излазили поборници друге струје. Међу поменутих, посебно је занимљиво истаћи загребачки часопис *Razlog*. Овај лист појавио се у истом граду и исте године када и први међународни фестивал савремене музике у Југославији (1961), а уредништво *Razloga* много је допринело ширењу плурализма у

---

<sup>48</sup> Miroslav Krleža, Govor na Kongresu književnika u Ljubljani, *Republika*, 10–11/VIII, knj. II, 1952, 241, [http://newpolis.org/files/Republika\\_-\\_Krlezin\\_govor\\_na\\_kongresu\\_knjizevnika.pdf](http://newpolis.org/files/Republika_-_Krlezin_govor_na_kongresu_knjizevnika.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>49</sup> Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije: 1946–1963*, Beograd, Službeni glasnik, 2013, 92.

<sup>50</sup> Милан Радуловић, Српска књижевна критика и културна политика друге половине XX века, у: Милан Радуловић (ур), *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века: тематско-проблемски зборник радова*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2013, 507.

тадашњој југословенској култури, будући да је „[...] deklariralo časopis kao »slobodnu govornicu« otvorenu svakom kreativnom aktu mladog čovjeka bez obzira na to kakva formalna određenja uzimao kao sredstvo svoje umjetničke ekspresije“.<sup>51</sup>

Као што смо већ споменули, поред књижевности, модернистичке тенденције у Југославији захватиле су, најпре, визуелну уметност, чије је тадашње светско стециште био град Њујорк и Музеј модерне уметности (The Museum of Modern Art – МоМА), око којег су се окупљали апстрактни експресионисти. О дешавањима у Југославији посебно треба истаћи серију од пет изложби под називом Нове тенденције, организованих у загребачкој Галерији савремене уметности, почев од 1961. године (када је приређен и први међународни фестивал савремене музике). Та прва изложба Нових тенденција била је, према речима уметника и теоретичара уметности Дарка Фрица, плуралитет авангардних тенденција тога времена, па су ове групне изложбе европских уметника (одржаване све до 1970-их година) прерасле у међународни покрет, који је био значајан и по томе што је „[...] u doba hladnog rata okupio umjetnike, galeriste i teoretičare prvo iz Istočne i Zapadne Europe (te disidente iz Južne Amerike), a od 1965. i SAD-a, Sovjetskog Saveza i Južne Amerike, te naknadno iz Afrike i Azije“.<sup>52</sup> У години оснивања МБЗ-а у Загребу је приређена и изложба која је обухватала и авангардну, али и соцреалистичку уметност. Тиме је она представљала својеврсни ‘тест’, како би се, на шта указује музиколог Сеадета Мицић, видело докле би ишле границе ‘пропустљивости’ владајућих елита.<sup>53</sup>

Међутим, много пре Нових тенденција, које су, заправо, биле међународни пројекат, југословенски визуелни уметници већ током раних 1950-их година отпочињу са окупљањем у низу уметничких група, промовишући модернистичку естетику. Током 1950-их и 1960-их година домаћи сликари су најпре развијали интересовање за обнову фантастике и надреализма, потом за апстракцију, а онда и за енформел, нову фигурацију, нови реализам, поп-арт и тако даље. Према наводима историчарке уметности Лидије Мереник, изложба *Словеначки импресионисти*, приређена већ 1949. године (у Љубљани и Загребу), уз изложбу *Седамдесет сликарских и вајарских дела 1920–1940* (постављене у галерији УЛУС-а у Београду 1951. године), несумњиво је обележила „[...] etapu rehabilitacije predratne ili međuratne jugoslovenske umetnosti

---

<sup>51</sup> Krešimir Nemeš, *Književna scena u doba političkih previranja*, у: Zvonko Maković (ур), нав. дело, 194.

<sup>52</sup> Darko Fritz, *[Nove] tendencije, kompjuteri i vizualna istraživanja, Zagreb 1961–1973*, [http://www.oris.hr/files/pdf/zastita/24/Oris.54\\_Nove.tendencije.pdf](http://www.oris.hr/files/pdf/zastita/24/Oris.54_Nove.tendencije.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>53</sup> Разговор аутора рада са музикологом Сеадетом Мицић, вођен ‘онлајн’, 9. 12. 2021. године.

anatemisane u periodu posle 1945. godine“.<sup>54</sup> Историчар уметности Јеша Денегри као кључну послератну појаву у југословенској визуелној уметности истиче загребачки Ехат 51 (Експериментални атеље 51) из 1951. године, чије је уметнике повезивала наклоност ка геометријској апстракцији.<sup>55</sup> Оно што је посебно занимљиво, а што се наводи у монографији ове уметничке групе, јесте да тежња ‘егзатоваца’ није била толико усмерена на освајање апстракције, већ на освајање опште уметничке слободе, јер је, управо, „[...] borba za slobodu stvaralaštva i slobodno povezivanje s pojavama u europskoj umjetnosti 20. stoljeća, kako bi i hrvatska umjetnost premostila gotovo tridesetogodišnji jaz prema tim pojavama, bila glavni cilj skupine“.<sup>56</sup>

Уз Ехат 51 у Загребу се 1950-их година појављује и неформална уметничка група Горгона (1959), чији су уметници претежно изражавали интересовање за критички начин третирања односа индивидуалног и манифестације колективног. Неке од главних карактеристика ове групе (коју су, између осталих, чинили Маријан Јевшовар, Јулије Книфер, Дуро Седер, архитекта Миљенко Хорват, историчар уметности Димитрије Башичевић, социолог и теоретичар уметности Матко Мештровић) биле су „[o]sjećaj za radikalni modernizam, razumijevanje krize enformela i egzistencijalizma, kritika objekta kao završenog produkta-djela umjetnosti, osjećaj za absurd, crni humor i metafizičku ironiju, nihilizam, individualna etičnost naspram političnosti i traganje za drugim u umjetnosti.“<sup>57</sup> Према тумачењу Мишка Шуваковића, идеје групе Горгона антиципирале су чак и неке од радова концептуалне уметности.<sup>58</sup>

Поред уметничких група у Загребу, важно је истаћи појаву модернистичких тенденција у Београду, који је 1956. године био једини социјалистички град обухваћен пројектом *Модерна уметност у САД*, као покретном изложбом дванаест апстрактних експресиониста у осам европских градова. Још пре појаве загребачке групе Ехат 51, деловала је, од 1947. године, такозвана Задарска група, сачињена, заправо, од београдских студената Ликовне академије, који су од априла до августа 1947. године

---

<sup>54</sup> Lidija Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, Fond Vujičić kolekcija – Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2010, 65.

<sup>55</sup> Ješa Denegri, Novi momenti oko političkog napada na apstraktnu umetnost početkom 1963, *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 2, 2014, 24, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2014/2334-86661402020D.pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>56</sup> Marijan Susovski, *EXAT '51 – europski avangardni pokret: umjetnost – stvarnost – politika*, [https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU-71-72-2004\\_107-115\\_UI\\_Susovski.pdf](https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU-71-72-2004_107-115_UI_Susovski.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>57</sup> Miško Šuvaković, „Gorgona“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005, 246, [https://monoskop.org/images/0/0c/Suvakovic\\_Misko\\_Pojmovnik\\_suvremene\\_umjetnosti.pdf](https://monoskop.org/images/0/0c/Suvakovic_Misko_Pojmovnik_suvremene_umjetnosti.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>58</sup> Исто, 247.

боравили у Задру, сликајући у природи, не би ли се ослободили идеолошког (соцреалистичког) притиска београдских академских кругова. Поред тога, у литератури се неретко среће и податак да се модернистичке изложбе у Београду сликара Миодрага Миће Поповића из 1950, као и Петра Лубарде из 1951. године, могу сматрати послератним манифестима модернистичког сликарства у Југославији. Енформел, као једна од грана апстрактног сликарства (крајем) 1950-их година у Београду добија изузетно плодно тле. Користећи, осим боја, бројне друге материјале, београдски енформелисти настојали су да руше оквире уметничких слобода „[...] заштравајући и радикализујући уметнички говор до крајњих граница да он постаје прихватљив једино уском кругу познавалаца и поклоника“.<sup>59</sup>

Поред Децембарске групе, око које су се, од 1955. године, окупљали београдски уметници, надовезујући се, поред осталог и „[...] na relativno malobrojna postkubistička iskustva međuratnog perioda“,<sup>60</sup> у културним круговима главног града Југославије посебно је било запажено деловање групе Медиала, од 1957. године. Ова модернистичка уметничка скупина, која је на себи својствен начин тежила садејству традиционалног и новог, угледајући се на уметност ренесансе и средњег века, окупљала је уметнике различитих профила. Уз сликара и архитекту Леонида Шејку и сликара и писца Мира Главуртића, један од оснивача био је и Владан Радовановић, који је својим мултимедијалним истраживањима током 1950-их година, био, како то запажа музиколог Мирјана Веселиновић-Хофман, авангардна појава и у светској уметничкој хорнологији.<sup>61</sup> Поред наведених, мање-више, појединачних модернистичких иницијатива, током 1950-их година у Југославији започињу да се организују и званичне манифестације у пољу визуелних уметности, од којих треба издвојити Салон (од 1954) и Бијенале младих (од 1960) у Риједи, Међународни графички бијенале у Љубљани (од 1955), Бијеналне изложбе југословенске графике у Загребу (од 1960), Октобарски салон у Београду (1960), да би, „[...] kao kulminacija i sinteza ovih poduhvata 1961. došlo do osnivanja Trijenala jugoslovenske likovne umetnosti u Beogradu [...]“.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Весна Л. Круљац, *Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година XX века*, докторска дисертација, ментор проф. др Лидија Мереник, Београд, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2015, 216, <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/4261/Disertacija67.pdf?sequence=6&isAllowed=y> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>60</sup> Lidija Merenik, нав. дело, 98.

<sup>61</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде, нав. дело, 21.

<sup>62</sup> Наведено према: Ješa Denegri, *Jugoslovenski umetnički prostor*, нав. дело.

Отвореност Југославије за западне културне вредности током (раних) 1950-их била је очигледна, а везе са СССР-ом дефинитивно смањене на минимум. О томе сведочи податак да је, на пример, у периоду од 1945. до 1948. године од свих књига преведених у Југославији, 80% њих преведено са руског језика, док је у периоду од 1948. до 1956. године та цифра пала на 20%.<sup>63</sup> Међутим, погрешно је сматрати да је изласком из Информбироа Југославија неслужбено постала земља Запада. Јер, колико год да је западна подршка Југославији била драгоцену, партијски врх није себи дозволио да ‘упадне у замку’ и почне безрезервно да верује Западу. Такође, како запажа Ранко Петковић, аутор студије о историјском значају 1948. године, унутрашње околности, односно моћ КПЈ, у чије је идеолошке темеље била уграђена борба против капитализма, никако није, па ни од 1948. године, допуштала да Југославија постане део тог ‘империјалистичког табора’,<sup>64</sup> против којег је донедавно криво ратовала. С друге стране, и СССР је, логично, имао сопствене интересе да, упркос свим несугласицама, Југославија у својој основи остане земља чврстог социјалистичког устројства. Стаљинова смрт 1953. године непосредно је утицала на отопљавање југословенско-совјетских односа, тако да је већ те године дошло до размене амбасадора двеју земаља, а следеће је године (1954) из Москве у Београд стигао и допис да је тамошњи политички врх „[...] ‘naknadno proučio’ okolnosti koje su dovele do raskida međudržavnih odnosa i zaključio da postoje ‘izvesni uslovi’ za njihovo poboljšanje“.<sup>65</sup> Узајамна преписка резултирала је првим сусретима званичника после 1948. године, овога пута између Тита и новоизабраног совјетског вође Никите Хрушчова (Никита Сергеевич Хрущёв), 1955. у Београду, а затим, 1956. године и у Москви. Иако је пристао на ‘помирење’, Тито никако није желео да подилази Москви, па је током обнављања сарадње транспарентно истакао како овај догађај не сме нарушити континуитет југословенске економске политике, која се од 1948. године базира и на интензивној сарадњи са западним земљама. На тај начин, Тито је потврдио југословенску политичку стратегију балансирања између Истока и Запада, што се, наравно, одражавало и на културни живот. Тако историчар Мирослав Перишић истиче да је, на пример, најзапаженији позоришни догађај у Југославији 1955. године било гостовање Француског националног театра, док је таква титула за 1956. годину припала гостовању

---

<sup>63</sup> Branka Doknić, нав. дело, 274.

<sup>64</sup> Ranko Petković, Istorijски значај и политичке реперкусије 1948. Istorijско „ne“ i goli otok, у: Petar Kačavenda, Đoko Tripković (ур), нав. дело, 15.

<sup>65</sup> Ljubodrag Dimić, Jugoslovensko-sovjetski odnosi 1953–1956. Zbliženje, pomirenje, razočarenje, у: исто, 281.



Московског художественног театра. Уз то, од друге половине 1950-их година приметни су и учесталији наступи југословенских уметника широм СССР-а.

Поменута политика Југославије балансирања, карактеристична за 1950-те године, оснивањем Покрета несврстаних у Београду 1961. године, добиће и своју официјелизацију. Негативне реакције Запада на овакве југословенске потезе довеле су до тога да баш у том периоду југословенски званичници ојачају своје односе са СССР-ом, али и да убрзо, због узајамних интереса, ипак стабилизују и односе са Америком. Тако је, у складу са политиком балансирања, а онда и званично, политиком несврстаних, Југославија морала да артикулише и свој културно-уметнички живот. Истакнимо податак да је у Београду 1962. године од стране Амбасаде САД-а приређена изложба *Савремена америчка уметност*, док је исте године у организацији Комисије за културне везе са иностранством уприличена *Изложба Совјетских уметника*. На тај начин је, како закључује Мишко Шуваковић, Југославија водила изузетно пажљиву културну политику одржавања хладноратовске равнотеже у смислу одабира представљања културних активности и Истока и Запада.<sup>66</sup> Дакле, минимизирање односа са СССР-ом (од 1948), за Југославију никако није значило одрицање од социјалистичких идеолошких вредности и спремност да прихвати тековине западног капитализма. Напротив, Југославија се нашла у позицији у којој је као једино средство опстанка на политичкој сцени видела у изградњи сопственог пута у социјализам. Стога се, након окретања Истоку (непосредно после рата), а онда окретања Западу (од 1948), Југославија и по трећи пут ‘окренула’, овога пута деколонијализованим земљама Трећег света, са којима је кроз Покрет несврстаних, мудрим политичким потезима, успела да себе легитимише као лидера једне нове, треће, неутралне стране у хладноратовским надметањима.

## II 2. ‘Кроки’ преглед послератног музичког живота Југославије до 1961. године

Путовања по Западу и узајамна гостовања уметника током 1950-их, постала су и међу актерима музичког живота Југославије све учесталија, па су тако домаћи музичари већ 1949. године наступили на Међународном музичком конгресу у Женеви. Следеће

---

<sup>66</sup> Miško Šuvaković, *Kulturalna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma – slučaj socijalističke Jugoslavije 1945–1991*, *Sarajevske sveske*, 51, 2017, <https://sveske.ba/en/content/kulturalna-politika-i-moderna-umetnost-od-socijalistickog-realizma-do-socijalistickog-modern> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].



године у Њујорку је гостовала првакиња загребачке опере, Драгица Мартинис, певајући насловну ролу у Пучинијевом (Giuseppe Puccini) *Турандоту*,<sup>67</sup> а 1951. у Лондону наступају оперски певачи Владимир Ружњак и Валерија Хејбалова (Valerija Hejbal), виолиниста Игор Озим, пијанисткиња Мелита Лорковић, диригент Милан Хорват. Исте године београдски студенти композиције (Василије Мокрањац, Драгутин Гостушки, Властимир Перичић, Душан Радић, Златан Вауда и Душан Трбојевић) учествују на Другом међународном сусрету студената музике у Минхену, што је представљало њихов први директан контакт са светским музичким збивањима,<sup>68</sup> при чему је један од њих, Властимир Перичић, годину дана раније (1950), за свој *Гудачки квартет* награђен на првом Међународном музичком конкурс у „Ђовани Батиста Виоти“ у италијанском граду Верчелију. С тим у вези, музиколог Драгана Стојановић-Новичић наводи како је то била „[...] сасвим солидна почетна позиција за Перичићеву европску репутацију ширих размера; но, политичке околности и недостатак маркетиншких акција, учинили су да се све, у смислу европског продора, на овоме и завршило“.<sup>69</sup> За разлику од композитора, извођачима је очигледно продор на европску сцену био лакши, па је тако, на пример, Београдска опера, представљајући се *Борисом Годуновим* (1872) Модерста Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский), већ 1954. године забележила врло запажену турнеју по Швајцарској (у Цириху, Базелу и Женеви).

О позицији Југославије у западном свету, и то на самом почетку шесте деценије двадесетог века, на својеврстан начин сведочи чињеница да је Конференција међународног већа за музички фолклор, која је први пут одржана у Базелу 1948. године, само три године касније приређена у Загребу (1951). Годину дана раније (1950) у Југославији је први пут организован Фестивал Дани музике у Опатији,<sup>70</sup> а занимљиво је уочити да су сви присутни гости из иностранства били из земаља Западног блока (из Француске, Енглеске, Аустрије, Шведске и Израела). Од многобројних гостовања ‘западних’ музичара у Југославији, треба споменути лондонски квартет „Роберт Мастерс“, који је наступио 1951. године у Загребу и Београду, док исте године Словеначком филхармонијом у Љубљани диригује истакнути француски диригент Жан Мартинон (Jean Martinon). Честа су била и представљања америчке музике, попут

<sup>67</sup> Anonim., *Naši umjetnici u inozemstvu: New York, Muzička revija*, 2–3, 1950, 199.

<sup>68</sup> Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици...*, нав. дело, 53.

<sup>69</sup> Драгана Стојановић-Новичић, Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића, *Музикологија*, 8, 2008, 170.

<sup>70</sup> Приказ овог фестивала објављен је у часопису *Muzička revija*. Видети у: Josip Andreis, Festival »Dani muzike«, *Muzička revija*, 4, 1950, 240–243.

извођења Гершвинове (George Gershwin) опере *Porgy and Bess* 1954. године у Београду и Загребу или гостовања Њујоршке филхармоније под диригентском палицом Леонарда Бернштајна (Leonard Bernstein) у београдском Дому синдиката (1959).

Повољне политичке прилике у контексту југословенске отворености према Западу, омогућиле су домаћим музичарима да посећују важне манифестације, реализују студијске боравке и професионална усавршавања у иностранству. Тако су Миленко Живковић и Натко Девчић вероватно били први југословенски композитори у послератном периоду који су 1950. године присуствовали Фестивалу Међународног друштва за савремену музику, одржаном у Бриселу.<sup>71</sup> Композитор Енрико Јосиф 1953. године учествовао је на Међународним летњим курсевима за Нову музику у Дармштату, што је, такође, врло могуће био први случај да је један југословенски композитор био део ове манифестације усмерене ка презентацији авангардне музике. Од доступних података о наредним учешћима југословенских композитора у Дармштату у овом периоду, наилазимо на то да је 1956. године дармштатским курсевима присуствовао Властимир Перичић, а следеће године Милко Келемен. Поред прилике да посећују Дармштат, као и неке од европских фестивала са дужом историјом (Фестивал Међународног друштва за савремену музику, Салцбуршки музички фестивал), југословенски музиколози и композитори присуствовали су и концертима фестивала Варшавска јесен од његовог оснивања 1956. године (Стана Ђурић-Клајн и Урош Крек). Значај посета овим манифестацијама огледао се у томе што су југословенски музичари имали могућност да се ближе упознају са стваралаштвом тада већ класика савремене музике (Шенберга /Arnold Schönberg/, Берга /Alban Berg/, Веберна /Anton Webern/, Стравинског /Игорь Стравинский/, Бартока /Béla Bartók/), као и да се суоче са послератним тенденцијама европског музичког развоја. Уз то, до утемељења првог међународног фестивала савремене музике у Југославији, односно, до 1961. године, у западноевропским земљама (конкретно у Француској, Италији, Аустрији, Западној Немачкој и Енглеској) боравила је, у склопу студија или професионалних усавршавања, неколицина југословенских композитора: Божидар Кантушер (студије на париском Конзерваторијуму од 1952/53), Примож Рамовш (усавршавање у Бечу код Шенберговог ученика Ханса Јелинека /Hanns Jelinek/ током 1954), Душан Трбојевић (боравак у Лондону и студије на Краљевском колеџу музике у класи Кендала Тејлора /Kendall Taylor/, 1954–56) Иво Малец (усавршавање код Пјера

---

<sup>71</sup> Melita Milin, Cultural isolation of Yugoslavia 1944–1960 and its impact on the sphere of music: the case of Serbia, *Muzikološki zbornik*, LI/2, 2015, 152.

Шефера /Pierre Schaeffer/ у Електронском студију у Паризу од 1955), Винко Глобокар (студије тромбона на париском Конзерваторијуму у класи Андреа Лафоса /André Lafosse/ од 1955, а потом и похађање часова дириговања и композиције код Ренеа Лајбовица /René Leibowitz/ од 1959),<sup>72</sup> Властимир Перичић (усавршавање у Бечу код Алфреда Ула /Alfred Uhl/ током 1955/56),<sup>73</sup> Душан Радић (усавршавање у Паризу код Даријуса Мијоа /Darius Milhaud/ и Оливијеа Месијана /Olivier Messiaen/ током 1957/58), Алојз Среботњак (усавршавање у Риму, Паризу, Лондону и Сијени током 1958), Дане Шкерл (искуство у Електронском студију Радио Келна током 1958), Станко Хорват (усавршавање у Паризу код Тонија Обена /Tony Aubin/ током 1958/59), Јанез Матичич (усавршавање у Паризу од 1959), Александар Обрадовић (усавршавање на Краљевској музичкој академији у Лондону код Ленокса Берклија /Lennox Berkeley/ током 1959/60), Алојз Среботњак (студије у Лондону код Питера Фрикера /Peter Racine Fricker/ током 1960/61). О професионалним усавршавањима Милка Келемена у Француској, Италији и Немачкој током 1950-их година биће више речи у засебном поглављу.

Поред узајамних гостовања музичара из Југославије и из Западног блока, ширењу атмосфере демократичности према модернистичким тенденцијама на домаћем тлу, значајно су допринеле иницијативе појединих композитора, од којих посебно треба истаћи ангажованост Крешимира Фрибеца, који је 1958. године на Радио Загребу покренуо емисију под називом *Путевима нове музике*. У обавештењу које је загребачки Радио упутио републичким Удружењима композитора, образлажу се идеје и циљеви ове емисије, при чему се указује на следеће:

„Želimo slušaocima prikazati proces razvoja nove muzike od Wagnerova ‘Tristana’, pa sve do Boulezovog ‘L’artean sans Maitre’ [sic!]. Svaka emisija bit će praćena tekstom u kojem će biti iznesena stremljenja kompozitora na stvaranju nove muzike, njihove poraze i pobjede, povezano s istim nastojanjima kod književnika i likovnih umjetnika“.<sup>74</sup>

Сам Крешимир Фрибец у једном каснијем допису републичким Удружењима композитора, којима упућује молбу за предлоге композиција које би требало уврстити у програм ове радијске емисије, објашњава критеријуме селекције, истичући да је циљ

<sup>72</sup> Драгана Стојановић-Новичић, *Винко Глобокар: музичка одисеја једног емигранта*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2013, 19–22.

<sup>73</sup> Драгана Стојановић-Новичић, *Танано и прецизно...*, нав. дело, 169.

<sup>74</sup> У писму се још наводи још да ће се ова емисија, почев од 29. септембра 1958, емитовати сваког понедељка од 17:15 часова, у трајању од 70 минута. Radio Zagreb–Udruženje Kompozitora Slovenije, Ljubljana, 8. IX. 58: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/I/23.

овог циклуса приказати развој оне врсте музике „[...] која је sadržajem i idejom dala doprinos izrazu suvremene muzike“.<sup>75</sup> Две године после емитовања ових емисија у Загребу је основано и Друштво за савремену музику (1960), за чијег је председника изабран Бранимир Сакач, а за секретаре Милко Келемен и Крешимир Фрибец.

Иако ће авангардни налет у музици уследити нешто касније у односу на визуелне уметности и књижевност, односно, по оснивању Музичког бијенала Загреб (1961), важно је указати да полемика на релацији реализам – модернизам, као и опречни ставови према актуелним музичким тенденцијама, нису били страни ни музичким круговима. То, наравно, не значи да тадашње актере музичког живота, којима послератни авангардни дух није био близак, треба искључиво посматрати кроз призму конзервативности, напротив, многи од њих одлично су разумели, на пример, одређене технолошке тековине, али су једноставно били скептични по питању њихове реализације у музици. Дobar пример за то је поље електроакустичке музике, које је у том периоду и у Европи тек било у успону. Док Иво Малец у Загребу већ 1955. године у оквиру свог јавног предавања одушевљено представља публици достигнућа Пјера Шефера и Париског студија,<sup>76</sup> само годину дана раније Душан Костић у часопису *Savremeni akordi* публикује текстове у којима упозорава на извесне ‘хуманизујуће’ недостатке конкретне,<sup>77</sup> односно електронске музике.<sup>78</sup>

Да се соцреалистичка поимања уметности нису угасила преко ноћи 1948. године, доказ је готово пропагандна уређивачка политика првих бројева загребачког часописа *Muzička revija*, који је почео да излази 1950. године. Тако су читаоци првог броја овог листа имали прилике да се сусретну са текстом Ферда Помикала (Ferdo

---

<sup>75</sup> Radio Zagreb–Udruženje Kompozitora Slovenije, 30. X. 58: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/I/1/23. Током 40 циклуса, колико је трајала ова емисија, изведено је преко 150 дела савремене музике, а од тога 15 остварења југословенских аутора, од Благоја Берсе до Ива Малеца. У питању су следећи југословенски аутори и њихова дела: Благоје Берса – *Огањ* (1906); Крешимир Барановић – *Лицитарско срце* (1924), *3 мојих брегов* (1927), *Пан – симфонијска поема за солисте, рецитаторе, збор и оркестар* (1957); Јосип Славенски – *Балканофонија* (1927), *Симфонија Оријента* (1934); Мариј Когој – *Чрне маске* (1928); Петар Коњовић – *Коштана* (1931); Фран Лотка – *Ђаво у селу* (1935); Јаков Готовац – *Еро с онога свијета* (1936); Мило Ципра – *Варијације за клавир на народни напјев из Босне* (1943); Стјепан Шулек – *Друга симфонија „Ероика“* (1946); Иван Бркановић – *Еквиноциј* (1950); Милко Келемен – *Симфонијска музика* (1957); Иво Малец – *Макете* (1957). Видети у: Крешимир Фрибец (ур): Radio Zagreb. Putevima nove muzike. Ciklus od 40 emisija: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/I/1/23.

<sup>76</sup> Ово Малецово предавање, које је, иначе, одржао у Драмском казалишту у Загребу 1955. године, касније је штампано у часопису *Zvuk*, где је наведено да је то био први контакт наше публике са проблематиком конкретне музике. Видети у: Ivo Malec, Ciljevi i dostignuća konkretne muzike, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 17–18, 1958, 307–316.

<sup>77</sup> Dušan Kostić, Da se obavestimo: Muzika iz retorte: I konkretna muzika, *Savremeni akordi: list za muzička pitanja*, 3, 1954, 20–22.

<sup>78</sup> Dušan Kostić, Muzika iz retorte: II elektronska muzika, *Savremeni akordi: list za muzička pitanja*, 4, 1954, 33–34.

Pomykalo), *Muzika i današnja naša stvarnost*, у коме је аутор улогу музичара образложио на следећи начин: „Stvaranjem novih djela i njihovom pojačanom reprodukcijom oni će djelovati na narodne mase i povesti ih za sobom, opravdajući ono, što je rekao naš dragi učitelj i vođa, maršal Tito: »Umjetnici će na taj način biti primjer, kako se treba odnositi prema današnjoj našoj stvarnosti i našoj socijalističkoj izgradnji«.<sup>79</sup> С друге стране, занимљиво је да у истом броју овог часописа из 1950. године диригент Милан Хорват преноси искуства са ‘западних’ гостовања по Енглеској и Ирској,<sup>80</sup> а само годину дана касније (1951) у *Muzičkoj reviji* позитивно се оцењује донедавно оштро критикована ‘антисоцијалистичка’ и ‘декадентна’ цез музика.<sup>81</sup> Та естетички поларизована атмосфера међу југословенским музичарима ни скоро деценију касније није превише одмакла. Само годину дана пре утемељена Музичког бијенала Загреб, на Другом дискусионом састанку Савеза композитора Југославије (1960) мишљења домаћих аутора била су прилично подељена, при чему су се јасно издвојили табори – ‘додекафоничари’ и ‘фолклористи’.<sup>82</sup>

Када је реч о југословенском музичком стваралаштву, ових година долази до укрштања генерација композитора рођених почетком века и оних рођених 1920-их и раних 1930-их година. Први од њих истакли су се или изразито модернистичким (експресионистичким) изражајним средствима из међуратног периода (које су под утицајем соцреализма знатно ублажили у првим послератним годинама), или надовезивањем на неоромантичарску линију музичког развоја, са тенденцијом или без афинитета ка употреби фолклора (Милан Ристић, Љубица Марић, Станојло Рајичић, Рудолф Бручи /Rudolf Brusci/, Александар Обрадовић, Борис Папандопуло, Стјепан Шулек, Мило Ципра, Натко Девчић, Бранимир Сакач, Матија Бравничар, Луцијан Марија Шкерјанц, Урош Крек).

У годинама после рата неколицина ових композитора представљала је најафирмисанија музичка имена, заузимала највише функције у музичком животу земље, укључујући и професорска места композиције на музичким академијама. Неокласицизам је током 1950-их био владајући стилски оквир већини аутора ове групе, па музиколог Весна Микић закључује да се модернистички продор у музици одигравао управо кроз етаблирање нео-праваца, који су, у односу на претходни, крајње

<sup>79</sup> Ferdo Pomykalo, *Muzika i današnja naša stvarnost*, *Muzička revija*, 1, 1950, 4.

<sup>80</sup> Dr. Milan Horvat, *Bilješke iz inozemstva. Utisci iz Engleske i Irske*, *Muzička revija*, 1, 1950, 69–70.

<sup>81</sup> Више о томе видети у: Anonim., *Kroz strane časopise*, *Muzička revija*, 1, 1951, 69.

<sup>82</sup> Више о томе видети у: Sa II Diskusionog sastanka Saveza kompozitora Jugoslavije. *Kompozitori o stvaralačkim problemima*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 39–40, 1960, 466–477.

симплификовани музички језик социјалистичког реализма, ипак значили својеврсно модернистичко искорачење.<sup>83</sup> У том контексту, истакнимо, на пример, извођење кантате *Песме простора за мешовити хор и оркестар* Љубице Марић из 1956. године, дело које је, према наводима Мелите Милин, уверило, или требало да увери тадашњу јавност да је „[...] могућа реализација истинског израза нашег духа и тла, који ће истовремено бити модеран [...]“.<sup>84</sup> Тако су, у духу доминантно заступљеног неокласицизма, стасавали и припадници млађих композиторских нараштаја, који су током 1950-их година завршавали своје студије.

Међутим, велики број тих младих композитора неокласични стилски проседе видео је као конзервативни академизам, на шта су утицале могућности да се, услед отворености југословенске културне политике ка Западу, релативно лако информишу о актуелним музичким тенденцијама у свету. С тим у вези, истакнимо чувени београдски концерт из 1954. године, на којем су, између осталих, изведене композиције *Списак – 13 крокија за сопран и клавир* и *Исечак за рецитатотра, сопран и клавир четвороручно*, младих композитора Душана Радића и Енрика Јосифа, а због којих је ово концертно дешавање „[...] усталаса[л]о тадашњи музички живот и музичке кругове Београда, и поне[л]о атрибут авангардне манифестације која је готово значила манифест модернизма [...]“.<sup>85</sup> Композиција *Игре – циклус песама за баритон и гудаче* (1955) Милка Келемена, писана на текстове Васка Попе, била је повод музикологу Ненаду Туркаљу да у часопису *Savremeni akordi* објави чланак под називом *Kroz guštik modernog*,<sup>86</sup> у коме се дотакао проблема односа савремене музике и непопуларности код публике, истичући да је Келемена, упркос његовом, како Туркаљ наводи, екстремном композиторском ставу, публика врло добро прихватила. Овај композитор ће 1957. године у сарадњи са Карлхајнцом Штокхаузенем (Karlheinz Stockhausen) у Дармштату реализовати и серијалну *Сонату за флауту*, док ће, практично у истом периоду када тек усваја принципе серијализма (нпр. *Музика за виолину соло* /1957/), почети са њима и да се обрачунава – године 1958. Келемен пише *Еквилибре за два оркестра*, а наредне године оркестарски *Сколион* – дела у којима композитор напушта строгу серијализацију, допушта аморфност структуре и тиме ствара простор за уплив алеаторичких елемената (оба дела биће изведена на МБЗ-у).

<sup>83</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005, 109.

<sup>84</sup> Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици...*, нав. дело, 58.

<sup>85</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, *Музичка модерна друге половине XX века*, у: Мирјана-Веселиновић Хофман и други (ур), нав. дело, 219.

<sup>86</sup> Nenad Turkalj, *Kroz guštik modernog, Savremeni akordi: list za muzička pitanja*, 2–3, 1957, 47–53.

Већ у другој половини 1950-их можемо да пратимо и прве електроакустичке радове југословенских аутора. Владан Радовановић, који је, иначе, аутор и првог послератног додекафонског остварења у Србији (у питању је његов *Гудачки квартет* из 1950. године), 1957. године компоњује *Корале, интермеца и фугу за сопран, алт и камерни састав*, дело које укључује електронске оргуље. Поред Радовановића, Иво Малец током 1950-их у Париском студију сарађује са Шефером и пише музику за сценске представе *Свјетионик* и *Макбет*, као и говорну кантату *Мавена I* (1956), Дане Шкерл, као што смо раније споменули, 1958. године посећује Електронски студио Радио Келна, док Бранимир Сакач у далеко скромнијим условима, у студијима у Загребу и Ријечи, успева да реализује *Три синтетске поеме – Масакри, Јама, Рат* (1959), дело које ће бити изведено као прво и једино југословенско електроакустичко остварење на првом МБЗ-у.

Можемо да закључимо да се југословенско музичко стваралаштво до 1961. године одликовало изразитим плурализмом естетичких, поетичких и стилистичких оријентација. Неокласицизам био је владајући стилски оквир, при чему треба имати на уму да ни трагови соцреалистичке доктрине нису потпуно ишчезли. Међутим, паралелно са тим, (млађи) композитори су, у жељи да се укључе у европске модернистичке токове, најпре почели да се интересују за обнову међуратних тенденција, заоштравајући свој музички језик експресионистичким средствима, као и употребом додекафонске технике. Тако композитори у Љубљани, на челу са Ивом Петрићем, 1950-их година почињу са организацијом низа концертних активности, у оквиру којих популаришу естетику авангардног стваралаштва Славка Остерца, једне од водећих личности југословенског музичког модернизма између два рата (о љубљанским концертима биће детаљније речи у поглављу о Фестивалу савремене камерне музике Слатина Раденци). Уз то, видели смо да појединим ауторима током 1950-их година није био стран ни интегрални серијализам (који заправо никада није у потпуности заживео на југословенском тлу), док су неки други испољили интересовање за електроакустичку музику, која ће током 1960-их доживети праву експанзију, делом захваљујући и домаћим фестивалима савремене музике. Стога, имајући ово у виду, изјаве попут, „[d]ok se u nas sporahu oko različite mogućnosti upotrebe folklora [...] Darmstadt postaje žarište novog načina mišljenja glazbe [...]“<sup>87</sup> или „[d]ok je svijet krenuo dalje [...] do visina svojih avangardnih apstrakcija [...] u nas se na

---

<sup>87</sup> Petar Selem, нав. дело, 219.

Akademiji još uvijek [...] diskutiralo o dozvoljenosti tritonusa“,<sup>88</sup> или, пак, оне драстично интониране из пера оснивача МБЗ-а, Милка Келемена, у којој читамо да се „Југославија након II свјетског рата развјала у потпуној изолацији, примитивизму и провинцијализму“,<sup>89</sup> не бисмо могли у потпуности да прихватимо. Такође, видели смо да је југословенска културна политика током 1950-их година омогућавала врло живу циркулацију међународних контаката, те су тако и у музичким круговима Југославије створене прилично добре везе са светским културним центрима. Годину дана пре одржавања првог међународног фестивала савремене музике у Југославији, у оквиру фестивала Дубровачке љетње игре, приређен је и Међународни састанак композитора и музичких писаца (1960),<sup>90</sup> на којем су учествовали музички представници САД-а, Италије, Француске, Холандије, Данске, Пољске, Источне Немачке, Бугарске. Због свега тога, уколико се једним делом и сложимо са речима Милка Келемена, да је са одржавањем Музичког бијенала Загреб 1961. године дошло „[...] до музичке револуције у Југославији [...]“,<sup>91</sup> не можемо превидети да је еволутивна путања тога процеса, усмеравана узаврелим дешавањима на музичко-стваралачком, али и политичко-културном плану целокупне тадашње државе, ипак била сасвим евидентна.

### **II 3. Теоријско-историјски осврт на фестивале: музички фестивали у Југославији до 1961. године**

Као догађај или као концепт, фестивал је предмет истраживања различитих дисциплина, попут друштвене историје, социологије, антропологије, културологије, културне политике, театрологије, музикологије, етномузикологије, али и самих студија фестивала. Како сваки покушај дефинисања у фокус може ставити различите аспекте овог вишезначног културног, уметничког и друштвеног догађаја, тако се не може говорити о јединственој дефиницији фестивала. Но, чињеница је да термин фестивал потиче од латинске речи *festivus*, што значи радостан, односно *festivitas*, чиме се означава друштвено окупљање (славље, светковине), што непосредно указује на то

---

<sup>88</sup> Наведено према: Nenad Turkalj, О 25 godina djelovanja TMSJ, у: Erika Krpan (ур), *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*, нав. дело, 10.

<sup>89</sup> Milko Kelemen, Muzički biennale Zagreb, зашто?, у: Erika Krpan (ур), *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*, нав. дело, 9.

<sup>90</sup> О овом догађају известио је часопис *Zvuk*. Видети у: Anonim., Sa Međunarodnog sastanka kompozitora i muzičkih pisaca u Dubrovniku, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 41–42, 1960, 35–36.

<sup>91</sup> Milko Kelemen, Problemi oblikovanja suda o novoj glazbi, у: Milko Kelemen (ур), *Milko Kelemen. Labirinti zvuka. Pogledi na novu glazbu. S uvodnim razgovorom Joachima Kaisera i Milka Kelemana*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1982, 21.



да историја фестивалског догађаја сеже од античких времена. Тако се дефинисање фестивала у енциклопедији *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, фокусира управо на порекло фестивалског концепта, на везу са догађајима ритуалног, митолошког, верског, етничког карактера, у којима је употреба музике била неизоставна, при чему се истиче да се древни ритуални елемент задржао и данас, а који се огледа у слављењу града, нације или личности којима је фестивал посвећен.<sup>92</sup> У енциклопедији Лексикографског завода „Мирослав Крлежа“ фестивал се дефинише као „[...] svečanost, svetkovina, povremena spektakularna smotra velikog stila (glazbena, kazališna, kinematografska, sportska, folklorna) upriličena s namjerom da se stručnoj kritici i širokoj publici predstave najvrjednija djela iz spomenutih područja“,<sup>93</sup> док дефиниција фестивала у југословенској *Muzičkoj enciklopediji* не укључује само уметничке аспекте овог догађаја. После образложења да су фестивали „[v]išednevne priredbe, u okviru kojih se izvode djela jednog ili, mnogo češće, razliĉnih kompozitora“,<sup>94</sup> Бранка Антић, ауторка одреднице о фестивалима у *Muzičkoj enciklopediji*, наводи и како фестивали „[...] ostvaruju u prvome redu umjetniĉke ciljeve, ali posredno sluĉe i turistiĉkoj propagandi“. <sup>95</sup> У немачкој музичкој енциклопедији *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* фестивал се, пре свега, дефинише као догађај уметничке вредности, којег карактеришу одличан квалитет уметничке снаге и интерпретације, и трајање које може бити неколико дана или неколико недеља,<sup>96</sup> а фокус на уметничким циљевима приметан је и код теоретичара културе, Милене Драгичевић-Шешић и Бранимира Стојковић, који фестивал сагледавају као културно-уметничку манифестацију, чији је циљ „[...] vrednovaње i prikazivaње umetniĉkih ostvarenja nastalih u odreĉenoj sredini u odreĉenom periodu [...]“.<sup>97</sup> Можда једна од првих дефиниција (музичког) фестивала на домаћем тлу, дата је поводом оснивања Београдских музичких свечаности (БЕМУС) 1968. године, када је у програмској књижици овог, испоставиће се, најзначајнијег фестивала уметничке музике у Србији, забележено: „Фестивал је свечаност, низ приредби које плански и смишљено остварују

---

<sup>92</sup> Percy M. Young, „Festival“, у: Stanley Sadie (ур), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 505.

<sup>93</sup> „Festival“, *Hrvatska enciklopedija, mreĉno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19388> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>94</sup> Branka Antić, нав. дело, 567.

<sup>95</sup> Исто.

<sup>96</sup> Richard Schaal, „Feste und Festspiele“, у: Fredrich Blume (ур), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 4, München – Kassel, Deutschen Taschenbuch Verlags – Bärenreiter-Verlags, 1989, 104.

<sup>97</sup> Milena Dragičević-Šešić, Branimir Stojković, *Kultura – menadžment, animacija, marketing*, Beograd, Clio, 2003, 169.

атмосферу из једног или више подручја уметности. Културни догађај чији је циљ да прикаже уметничке амбиције једне средине или једног града, његову историју и место у савременом свету“.<sup>98</sup>

Организовање фестивала подразумева низ активности великог броја учесника. Стога се у оквиру припреме и реализације културно-уметничких делатности, односно менаџмента у култури и уметности, чији је циљ „[...] pronalaženje odgovarajućih organizacionih rešenja (modela), koji u najvećoj meri doprinose razvoju, društvenoj i tržišnoj efikasnosti kulturnih delatnosti [...]“,<sup>99</sup> може посебно говорити о фестивалском менаџменту. Дакле, фестивалски менаџмент део је менаџмента у култури, али, како је фестивал један од облика пројеката у култури,<sup>100</sup> који, као и сваки други пројекат има свој животни циклус, односно, тачно одређен почетак и крај, тако се фестивалски менаџмент дефинише као пројектни менаџмент. Специфичност оваквог пројектног менаџмента, о чему говоре аутори Милена Драгичевић-Шешић и Бранимир Стојковић, јесте та да се његове активности инкорпорирају у менаџмент устаљене (годишње) делатности одређене институције културе, па иако се такви пројекти могу реализовати и од стране неформалних група уметника, или чак и индивидуално, ипак они и у таквим случајевима углавном захтевају неки вид институционалне подршке.<sup>101</sup>

Због своје комплексности, фестивали се могу класификовати на различите начине, и готово је немогуће обухватити све критеријуме. Тако се, на пример, фестивали могу груписати према свом циљу (такмичарског, нетакмичарског, прегледног, комерцијалног карактера), географској одредници (међународни, државни, регионални, општински, локални), профилима учесника (професионални, аматерски), ритму понављања (годишњи, бијенални, тријенални) и тако даље.<sup>102</sup> Када је реч о музичким фестивалима, њих бисмо, најпре, могли да класификујемо у односу на то да ли се ради о манифестацији традиционалне, популарне или уметничке музике. Уколико

<sup>98</sup> Живојин Здравковић, Уз прве свечаности, у: Рашко Јовановић, Драгиша Савић, Слободан Турлаков (ур), *БЕМУС – Београдске музичке свечаности 1969*, Београд, Слободан Јовић, 1969 [ненумерисане странице].

<sup>99</sup> Према наводима поменутих аутора, задаци менаџмента у култури и уметности постављају се пред: „(1) највиша државна управна тела (министарства културе и њихове стручне службе), (2) научне institute и истраживачке centre који ће дати основни организациони модел развоја деловања и (3) менаџера у култури – практичара чији је задатак да уметницима створи услове за реализовање њихових идеја, али и publicи за доживљај већ створених уметничких дела“. Видети у: Milena Dragičević-Šešić, Branimir Stojković, нав. дело, 9–10.

<sup>100</sup> Иначе, поменути аутори наводе три групе пројеката у култури: основни облици (изложба, концерт, представа, трибина /предавање, књижевна вече, промоција/, приредба /контакт програм/, течајеви, филмска или видео-пројекција); комплексни облици (манифестације /фестивали, смотре и сајмови/, прославе, акције, радионице, анимационе форме); мас-медијски (радио емисије, ТВ емисије, рубрике и текстови у штампи /фото-прилози/). Видети у: Исто, 151.

<sup>101</sup> Исто.

<sup>102</sup> Исто, 170.

говоримо о уметничкој музици, ту бисмо опет могли извести низ категорија. Тако постоје музички фестивали посвећени одређеном композитору (Бетовен Фест у Бону, Мокрањчеви дани у Неготину, Дани Милка Келемена у Слатини), музичком жанру (Минхенски фестивал опере, Интернационалне хорске свечаности у Нишу) музичком инструменту (Гитар Арт Фестивал и Дани оргуља у Београду), историјској/стилској епохи, односно савременој музици (Medimus – Фестивал средњовековне и ренесансне музике у Призрену, Вараждинске барокне вечери, Међународни фестивал савремене музике Варшавска јесен). Осим тога, постоје и фестивали уметничке музике који немају стриктне тематске карактеристике, већ су фокусирани како на музику минулих периода, тако и на савремена музичка остварења, што наравно, не умањује уметнички квалитет њихових програма (Београдске музичке свечаности или Новосадске музичке свечаности).

Британски музиколог Пол Грифиц (Paul Griffiths) у публикацији *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music*, под одредницом „Festival“, између осталог, наводи: „Упадљива карактеристика европског музичког живота, посебно после Другог светског рата, огледала се у важности фестивала у промоцији нове музике“.<sup>103</sup> (прев. ММ)<sup>104</sup> Заиста се у културном животу Европе, али и САД-а, већ у првим послератним годинама одвијао низ манифестација савремене музике (поједине су основане и пре рата), чији су уметници тежили за обновом ратом угушених, али и за афирмацијом нових послератних модернистичких тенденција (Фестивал у Донауешингену /осн. 1921/, Фестивал Међународног друштва за савремену музику /први пут одржан 1923. године у Салцбургу/, Венецијански бијенале /осн. 1930/, експериментална школа Black Mountain College /осн. 1933, затворена 1957/, Фестивал савремене британске музике у Челтнаму /осн. 1945/, Musica Viva – Фестивал савремене музике у Минхену /осн. 1945/,<sup>105</sup> Међународни летњи курсеви за нову музику у Дармштату /осн. 1947/, Фестивал у Единбургу /осн. 1947/, Холандски фестивал савремене музике /осн. 1947, одржава се у различитим холандским градовима/, организација концерата савремене музике Domaine Musical у Паризу /од 1954. до 1973/, Варшавска јесен /осн. 1956/, ONCE — Фестивал нове музике /осн. 1961/). Овом

---

<sup>103</sup> Видети у: Paul Griffiths, „Festival“, у: Paul Griffiths (ур), *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music*, London, Thames and Hudson, 1986, 73.

<sup>104</sup> Сви цитати из иностраних извора дати су у преводу аутора рада ове докторске дисертације, уз ознаку ‘прев. ММ’.

<sup>105</sup> Овај фестивал имао је изузетно важну улогу у успостављању реафирмације међуратне модернистичке музике у Немачкој, посебно стваралаштва композитора Друге бечке школе, али и Стравинског и Бартока. Видети у: Paul Griffiths, „Musica Viva“, у: исто, 126.

прегледу веома богате мреже фестивалске продукције треба додати и податак да је 1952. године, на иницијативу диригента и композитора Игора Маркевича (Игорь Маркевич) и теоретичара културе Дениса де Ружмона (Denis de Rougemont), у Женеви основано Удружење европских музичких фестивала (данас Европска асоцијација фестивала).<sup>106</sup>

Када су, почев од 1950-их, везе Југославије са Западом интензивирале, фестивали су, како истиче етнолог Мирослава Лукић Крстановић, упркос томе што су морали да се усагласе са државним устројством и једнопартијским системом, ипак верификовани од стране власти као увозни изум који је стигао са западноевропског тржишта.<sup>107</sup> Стога, фестивалски догађај, као и неколицина других појава у култури, у очима тадашњих владајућих елита виђен је као прикладан инструмент који би потпомогао легитимизацији ‘отворености’ југословенског социјализма, наравно увек и искључиво до оне границе докле се не би угрожавала социјалистичка норма. Осим тога, својим учешћем у фестивалским одборима политичари су неретко доспевали у центар медијске пажње, о чему говоре аутори Милена Драгичевић-Шешић и Бранимир Стојковић, истичући да због грађења сопственог имиџа као покровитеља умености, „[p]olitčari, isto tako, imaju direktnu korist od festivala i stoga su zainteresovani za njihovo nastajanje i razvoj“.<sup>108</sup>

Дакле, као што смо видели, у европском и америчком музичком животу, до 1960-их година већ се одвијао велики број фестивала посвећених савременој музици. У Југославији се први фестивал такве врсте оснива 1961. године (Музички бијенале Загреб), међутим, фестивализација уметничке, не нужно савремене музике, још доста раније је препозната као важна стратегија представљања музичког стваралаштва и ширења интересовања за музичку културу уопште. С тим у вези, покушаћемо да пружимо својеврсну хронологију послератних југословенских музичких манифестација,<sup>109</sup> приређиваних до утемељења првог међународног фестивала

---

<sup>106</sup> Од 1966. године овој Асоцијацији приступају и ваневропски фестивали, а занимљиво је да је већ 1957. године Удружење издало своју прву публикацију под насловом *Улога фестивала у културном животу Европе (Le rôle des festivals dans la vie culturelle de l'Europe)*. Хронологију рада Европске асоцијације фестивала видети на: *European Festivals Association – History*, <https://www.efa-aef.eu/en/about/history/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>107</sup> Мирослава Лукић-Крстановић, нав. дело, 160. О односу комунистичких власти у Југославији према култури, ова ауторка истиче и следеће: „Са позиција владајуће комунистичке партије, култура је представљала повољан опит у постизању консензуса између слободе стваралаштва, животних стилова и идеолошке контроле“. Видети у: Исто, 141.

<sup>108</sup> Milena Dragičević-Šešić, Branimir Stojković, нав. дело, 175.

<sup>109</sup> Да су и у периоду између два светска рата постојале одређене интенције ка успостављању фестивалске праксе у тадашњој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца/Краљевини Југославији, говори

савремене музике, чији број нипошто није занемарљив. Јер, како указује музиколог Ерика Крпан, последице Другог светског рата узроковале су интензивну потребу да источноевропске земље „[...] svjedoče smisao svog ustroja organiziranjem festivala kao svojevrsnog oblika državne propagande“.<sup>110</sup>

Фестивалска пракса у послератној Југославији била је, заправо, део културне политике 1950-их година, у чијем је фокусу било оснивање великог броја културних центара (градских, али и сеоских домова културе) са идејом доступности и демократизације културе, па је до 1960. године само на територији Београда изграђено

---

чињеница да су од стране организатора или музичких критичара поједина концертна дешавања заиста називана ‘фестивалима’. Тако је 5. и 6. маја 1928. године у склопу Југословенске секције Међународног друштва за савремену музику у Београду, уприличен такозвани Први југословенски фестивал модерне музике, који је обухватао два концерта са камерним, односно симфонијским остварењима савремених југословенских аутора. У организацији музичких манифестација овога периода, у Југославији је запажену улогу имало Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ (основано 1922. године), које је окупљало књижевнике и уметнике различитих профила. Промовишући савремену музику, ово Удружење спонзорисало је јавне конкурсе за нова музичка остварења домаћих композитора, па је 1935. и 1936. године приређен такозвани Југословенски музички фестивал, на којем су извођене претходно награђене композиције са конкурса Удружења „Цвијета Зузорић“. Нешто касније (1938) у Београду је организован и дводневни музички догађај, означен као Велики фестивал Београдске, Загребачке и Љубљанске филхармоније, у оквиру којег је београдска публика имала прилике да чује остварења Вагнера (Richard Wagner), Сметане (Bedřich Smetana), Дворжака (Antonin Dvořák), Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) и Мусоргског, а од југословенских аутора, дела Коњовића, Барановића и Бравничара. Овове треба додати и активности Југословенског соколског савеза, односно Савеза Сокола Краљевине Југославије. Иако првенствено фокусиране на физичко оспособљавање грађана, ове организације радиле су и на културном просвећивању маџа, чиме су значајно допринеле подручју музичког аматеризма. Соколски чланови оснивали су различите врсте хорова и оркестара, ангажовали се око очувања и ширења интересовања за традиционалну музику, па су у складу са тим, организовали концерте широм тадашње земље. У склопу тих активности приређена су и два догађаја, 1934. у Сарајеву и 1936. у Суботици, именована као Први, односно Други соколски музички фестивал. Иначе, тенденције ка успостављању фестивалске праксе међуратног периода биле су, заправо, најинтензивније у пољу традиционалне музике, где се једино и може пратити континуитет у њиховом одржавању. На том плану несумњиво се највише истакло Културно-просвјетно друштво „Сељачка слога“ (под окриљем Хрватске сељачке странке), које је приређивало низ фолклорних (музичких и плесних) смотри, почев од 1926. до 1929, а потом поново од 1935. до 1940. године, да би се њихова (послератна) активност обновила већ 1946. године. У међуратном периоду ови догађаји организовани су под различитим називима – Смотра сељачких пјевачких друштава, Смотра сељачких пјевачких зборова, Сељачка пјевачка смотра, Смотра хрватске сељачке културе. Уз то, важно је истаћи да је у Београду крајем 1930-их година, у два наврата, 1938. и 1939. године, одржана манифестација под називом Фестивал народних игара и песама, у оквиру које је представљена богата и разнородна културна баштина југословенских народа. Више о југословенским манифестацијама међуратног периода видети у: Ивана Весић, *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2018, 23–26; Ivana Vesić, Contribution of the Yugoslav Sokol organizations to the interwar sphere of music, *Musicology*, 30, 2021, 107–133; Jelena Milojković-Djurić, *Tradition and Avant-garde: The Arts in Serbian Culture Between The Two World Wars*, Boulder, East European Monographs, 1984, 40; Srđan Atanasovski, Allies in Music: French influence and role models in the Cvijeta Zuzorić Association of Friends of Art, у: Ivana Vesić, Vesna Peno, Boštjan Udovič (yp), *The Tunes of Diplomatic Notes: Music and Diplomacy in Southeast Europe: (18th-20th century)*, Belgrade – Ljubljana, Institute of Musicology SASA – University of Ljubljana, Faculty of Social Sciences, 2020, 77–92; Naila Ceribašić: *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*, Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2003; Stjepan Sremac, Smotre folkloru u Hrvatskoj nekad i danas, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 15/1, 1978, 97–113.

<sup>110</sup> Erika Krpan, О фестивалима, у: Erika Krpan (yp), *Riječ između tonova. Zapisi o hrvatskoj glazbi*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d.o.o, 2011, 232.

17 домова културе.<sup>111</sup> Када је конкретно о фестивалима реч, у складу са привредном децентрализацијом државе и политиком подизања културе у целој земљи, већина тих музичких манифестација имала је за циљ приближавање класика уметничке музике широј публици, достизање одређеног европског нивоа одвијања музичког живота, али и обogaћивање туристичке понуде земље. Ако пођемо од дефиниције која културни туризам одређује као „[...] turističke posete motivisane potpuno ili delimično interesom za istorijske, umetničke, naučne ili *lifestyle/heritage* (životni stil/nasleđe) ponude lokalne zajednice, regiona, grupe ili institucije“,<sup>112</sup> онда није изненађујуће што је највећи број фестивала организован дуж јадранске обале, као југословенске регије која је свакако привлачила највећи број домаћих и страних туриста.

Тако је већ 1950. године, по свему судећи, уприличен први фестивал уметничке музике у послератној Југославији – *Дани музике*, чије су концертне приредбе приређене у северном делу Јадрана, у Риједи и у Опатији. На овом фестивалу наступили су неки од најистакнутијих извођачких тела у земљи, попут Београдске опере, Државног симфонијског оркестра НР Хрватске, Словеначке филхармоније, а током десет дана трајања фестивала, поред остварења европских композитора минулих епоха, публика је имала прилике да чује и дела савремених домаћих аутора (балет *Охридска легенда* Стевана Христића, Симфонијски триптихон из опере *Коштана* Петра Коњовића, опера *Еро с онога свијета* Јакова Готовца, клавијерски концерти Стјепана Шулека, камерна музика Славка Остерца, и тако даље). Започети веома амбициозно, нажалост, *Дани музике* нису задржали континуитет у свом одржавању, а у великој мери засенила их је манифестација која је у јужнијем делу Јадрана почела да се одиграва већ следеће године. У питању су *Дубровачке љетње игре*, основане 1951. године<sup>113</sup> као манифестација драме, музике, фолклора и ликовних уметности. Како се наводи у историјату ове манифестације, она је настала као „[...] zamisao o sprajanju

---

<sup>111</sup> Весна Ђукић, *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију – Факултет драмских уметности, 2010, 215–216.

<sup>112</sup> Vesna Đukić, *Festivalski menadžment umetničkih manifestacija u Srbiji*, у: Nevena Daković, Mirjana Nikolić (ур), *Образовање, уметност и медији у процесу европских интеграција: зборник радова*, Београд, Факултет драмских уметности – Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2008, 167.

<sup>113</sup> Виолиниста Милан Граф наводи да идеја о оснивању фестивала у Дубровнику датира још из предратног периода, када је одржано и оснивачко заседање, али до реализације тада није дошло. Такође, из Графовог текста сазнајемо да су Дубровачке љетне игре 1971. године (дакле, двадесет година од оснивања) важиле за најпроминентније од 32 манифестације у оквиру Европског удружења музичких фестивала са седиштем у Женеви. Видети у: Milan Graf, *Internacionalna definicija festivala*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 111–112, 1971, 41–44.

renesansnog i baroknog ugođaja Dubrovnika sa živućim duhom drame i glazbe [...].<sup>114</sup> На драмском репертоару од самог почетка нашли су се класици европске драме (Шекспир /William Shakespeare/, Молијер /Jean-Baptiste Poquelin Molière/) и домаћи аутори (Марин Држић, Иван Гундулић), а отворене позорнице Дубровника омогућиле су адекватне услове да окосницу музичког програма чине велике форме – симфонијски и ораторијумски концерти, те оперске и балетске представе. Од 1955. године фестивал се одржавао под високим покровитељством Јосипа Броза Тита, а поред домаћих извођача, занимљиво је да су гостовања иностраних извођачких тела (Филхармонија из Дрездена, Hallé оркестар из Манчестера, Симфонијски оркестар RAI из Торина, Лондонска филхармонија, Филхармоније из Москве и Санкт Петербурга, Варшавска филхармонија) интензивирани управо 1961. године.<sup>115</sup> У години оснивања дубровачког фестивала, у Опатији је, а у поводу одржавања Конференције Међународног савета за музички фолклор, приређена манифестација под називом *Први фестивал плесова и пјесама народа Југославије*.<sup>116</sup> Наиме, ова манифестација била је резултат обнове организације фолклорних смотри из међуратног периода, па је, у складу са тим, већ 1948. године основан и Савез културно-просвјетних друштава Хрватске, који наредне године приређује први *Фестивал културно-просвјетних друштава Хрватске*, у оквиру које је одржана *Смотра народне пјесме и плеса*. Југословенски комитет Међународног савета за музички фолклор 1952. године у Пули приређује и *Велики фестивал фолклора* поводом оснивања Удружења музичких фолклориста Југославије.<sup>117</sup>

Три године од утемељења *Дубровачких љетних игара*, у Сплиту су почеле да се одржавају *Сплитске љетње приредбе* (1954), које су, сједињујући позоришни и музички програм, концепцијски биле доста блиске дубровачком фестивалу. Са идејом да обухвате драмске, оперске, концертне и фолклорне приредбе, године 1957, уз подршку Ријечке опере, основане су *Љетне приредбе на отоку Крку*. Исте године је у оквиру Љетне оперне сезоне Народног казалишта „Иван Зајц“ у Ријечи отпочето с

---

<sup>114</sup> *Dubrovačke ljetne igre – Od samih početaka...*, <https://www.dubrovnik-festival.hr/hr/o-nama> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>115</sup> Крешимир Ковачевић (ур), „Dubrovačke ljetne igre“, *Leksikon jugoslavenske muzike 1*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984, 206.

<sup>116</sup> Више о томе у: Petar Bingulac, Nikola Hercigonja, Slobodan Zečević (ур), *Pjesme, plesovi i običaji jugoslavenskih naroda na Festivalu 9.–13. IX. 1951. u Opatiji*, Zagreb, Savez kulturno-prosvjetnih društava Hrvatske, 1951.

<sup>117</sup> Године 1966, двадесет година од прве послератне фолклорне смотре, у Загребу је основана Међународна смотра фолклора, која се одржава и данас. Видети у: Grozdana Marošević, *Glazba na zagrebačkim smotrama folkloru: Od pjevačkog zbora do plesne folklorne skupine*, у: Aleksandra Muraj, Zorica Vitez (ур), *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*, Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku – Biblioteka Nova etnografija – Hrvatsko etnološko društvo, 2008, 251–257; Stjepan Sremac, нав. дело.

праксом представљања оперских и балетских остварења изван позоришта, што ће прерасти у манифестацију под називом *Фестивал опере и балета*, касније преименовану у *Оперна сезона Опатија-Пула-Ријека*. У години оснивања МБЗ-а (1961) и највеће острво на Јадрану добија свој фестивал, *Хрватске љетне приредбе на Хвару*, чији је програм, уз драмске представе, обухватао остварења уметничке, фолклорне и популарне музике. Те године основан је и задарски фестивал *Музичке вечери у Донату*, у чијем фокусу је било неговање ране музике.

И мимо јадранске обале интензивирана је фестивализација музичке културе. У главном граду Словеније у оквиру манифестације *Тједан туризма* 1952. године отпочето је са музичким приредбама које су наредне године прерасле у самосталну манифестацију под називом *Фестивал Љубљана*. Музички програм овог фестивала обухватао је дела иностраних композитора од ренесансе до двадесетог века, као и она из пера домаћих аутора. Такође, из словеначке средине треба издвојити такозвани *Младински певски фестивал*, манифестацију такмичарског карактера која се приређивала у Цељу још од 1946. године, мада се континуитет овог фестивала може пратити тек од 1958. године.<sup>118</sup> Занимљиво је да је музички живот Југославије у години утемељења МБЗ-а (1961), поред споменутих, постао богатији за још неколицину фестивала различитих профила: *Драгачевски сабор* у Гучи, *Охридско лето*, манифестација музичке и драмске уметности (чији се концерти одржавају у цркви Свете Софије у Охриду као и на бројним отвореним позорницама града), потом *Сомборске музичке вечери*, покренуте на иницијативу пијанисте и композитора Душана Трбојевића<sup>119</sup> и диригента Драгослава Митровића, уз афирмацију младих уметника, као једног од најважнијих циљева манифестације, *Фестивал тамбурашке гласбе Југославије* у Осијеку, *Фестивал музике и фолклора Румуна Војводине* (организован сваке године у неком другом војвођанском месту), као и *Југословенски џез фестивал* на Бледу. Овој фестивалској мрежи додајемо и низ југословенских манифестација

<sup>118</sup> Креšimir Kovačević (ур), „Omladinski pjevački festival (Mladinski pevski festival)“, *Leksikon jugoslavenske muzike 2*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984, 101.

<sup>119</sup> Оснивање Сомборских музичких свечаности, али и каснијих Калемегданских сутона (1968), ауторка Татјана Поповић разматра у контексту трансфера знања и искустава на домаће тло, које је Душан Трбојевић стекао током свог боравка у Лондону (1954–1956) и Америци (1965–1966), где је, између осталог, имао прилику и да присуствује бројним окупљањима и реномираним музичким манифестацијама (Пушкин клуб /The Pushkin Club/, фестивалски камп Marlboro Music School and Festival, Фестивал у Тенглвуду /Tanglewood/). Видети у: Татјана Поповић, Душан Трбојевић у Лондону и Америци, ментор ред. проф. др Драгана Стојановић-Новичић, у: Марија Масникоса (ур), *Музички идентитети и европска перспектива 2: Интердисциплинарни приступ*, Београд, Катедра за музикологију – Факултет музичке уметности, 2017, 66–88, <https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2020/12/muzicki-identiteti-i-evroska-perspektiva-2-04-tatjana-popovic-dusan-trbojevic.pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].



посвећених популарној музици, моделованих углавном према тада атрактивном италијанском *Фестивалу у Сан Рему* (основаном 1951. године). Први од њих био је *Загребачки фестивал*, започет у виду конкурса за такмичење шлагера Радио Загреба из 1949. године, мада се традиција самог фестивала прати од 1954. године. Уследио је, потом, 1958. и *Фестивал Опатија – Дани југословенске забавне музике*, који ће убрзо постати и најпрестижнији фестивал тог типа у Југославији. Године 1961. покренут је суботички *Фестивал младих композитора и извођача Омладина* (касније само *Фестивал Омладина*), на којем су се представљали неафирмисани поп и рок музичари, а тих година оснивају се и програмски сродни фестивали популарне музике у Сплиту и Београду – *Мелодије Јадрана* (1960) и *Београдско пролеће* (1961).<sup>120</sup> С тим у вези, није згорег истаћи и то да се два месеца пре почетка МБЗ-а Југославија први пут представила на шестом по реду *Такмичењу за Песму Евровизије*, те 1961. године одржаном у Кану у Француској.

У контексту разматрања организационо-програмских и репертоарских стратегија првих фестивала савремене музике у Југославији (која ће уследити у наредним поглављима), указујемо на значај две класификације фестивала од стране театролога Дарка Лукића и теоретичарке менаџмента у култури Кили Хансен. Наиме, насупротив првом типу фестивала, који, како истиче Лукић, укључује најистакнутије уметнике и извођаче, обраћа се елитистичком кругу публике с тенденцијом ка ексклузивности и високој репутацији догађаја; и насупротив другом типу, чија се селекција репертоара врши у складу са укусом шире публике, при чему се велика пажња посвећује комерцијалном, односно туристичком аспекту манифестације, трећи

---

<sup>120</sup> Још неколико манифестација о којима немамо прецизније податке, (не)редовно је приређивано током 1950-их, попут такозваног *Фестивала југословенских радио станица*, уприличеног први пут 1953. године, а који је, заправо, представљао радијску музичку емисију, емитовану на тада постојећим радио станицама у Југославији, затим *Фестивала студената југословенских музичких академија* (1953. године одржан у Београду, 1954. у Загребу, 1955. у Љубљани), као и *Фестивала аматерских оркестара Југославије*. Иначе, у послератном периоду оснива се низ манифестација посвећених музичарима аматерима, а истакнуту улогу у њиховој организацији имао је српски композитор Михаило Вукдраговић, чија је фокусираност на неговање аматеризма произилазила из свести о растућем негативном утицају масовних медија на савременог човека. Неке од манифестација аматеризма које су, захваљујући Вукдраговићевим залагањима, одржане по разним градовима Србије, јесу: Први фестивал аматерских хорова Србије (1958), Први фестивал аматерских хорова Југославије (1959) и Сусрети аматера Србије (1961), сва три уприличена у Нишу, затим Такмичење аматерских оркестара у Косовској Митровици (1958) и на Палићу (1959), Мајска такмичења хорова учитељских школа Србије у Крушевцу (1964), Крагујевцу (1965), Неготину (1966). На крају, треба додати и да је Вукдраговић утемељивач Мокрањчевих дана у Неготину и Југословенских хорских свечаности у Нишу, два фестивала која се, почев од 1966. године, одржавају и данас. Више о томе у: Dragana Stojanović, *Jezik emocija Mihaila Vukdragovića*, diplomski rad, mentor prof. Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1992, 53–59.

тип фестивала Лукић карактерише као ‘ризичне’ манифестације.<sup>121</sup> Таква карактеризација проистиче из тога што је визија овог типа фестивала да помакне границе, истражи непознате могућности одређене области, реализује нешто ново и другачије, па је сâм исход таквог фестивалског догађаја много неизвеснији у односу на прва два типа фестивала.<sup>122</sup> До сличних закључака, али вођена различитим критеријумима, дошла је и ауторка Кили Хансен, која у својој класификацији полази од утврђивања организатора фестивалског догађаја – да ли је посредни град/регион/институција или појединац. У првом случају, како наводи Кили Хансен, фестивали се углавном организују са циљем да се повећају популарност и туристички капацитети одређене средине, па у складу са тим, такви фестивали углавном од самог почетка имају адекватан културни менаџмент, подупрет и одговарајућим финансијским средствима. Друга врста фестивала организована је од стране појединаца, и то су културно-уметнички догађаји, који се, како подвлачи Хансенова, фокусирају на специфичну тему, то јест, обухватају неке нове идеје, те циљају на доста ужу (стручну) публику. Такви фестивали, због некомерцијалних циљева, започињу углавном доста скромно, при чему држава с временом, уколико препозна значај таквих догађаја, може почети и да их финансијски помаже.<sup>123</sup> Ове две класификације важне су јер ће се на примеру првих фестивала савремене музике у Југославији, препознати поједини елементи из свих наведених фестивалских категорија, што говори о изразитој хибридности њихових концепата.

---

<sup>121</sup> Darko Lukić, Inclusive Practices at the International Performing Arts Festivals: Knowledge Transfer and Agenda Setting in the International Cooperation, у: Milena Dragičević Šešić, Ljiljana Rogач Mijatović, Nina Mihaljinac (ур), нав. дело, 163–164.

<sup>122</sup> Исто.

<sup>123</sup> Külli Hansen и други, *Festivals: Challenges [sic!] of Growth, Distinction, Support Base and Internationalization*, Tartu, Tartu Linnavalitsus, 2004, 5, [https://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/ricerca\\_festival\\_tartu.pdf](https://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/ricerca_festival_tartu.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

### III Музички бијенале Загреб

Музички бијенале Загреб, као први међународни фестивал савремене музике у Југославији (1961), својом је појавом означио специфичну ‘верификацију’ претходно описаних модернистичких настојања на плану уметности и културе. Сигурно не би било претерано рећи да је загребачки Бијенале у послератној Југославији, или прецизније, до појаве Београдског интернационалног театарског фестивала (БИТЕФ /1969/), био најзначајнија, најважнија и најкомплекснија манифестација, посвећена некој грани уметности. Да је овај музички фестивал остао у самом врху мреже културних догађања у овом делу Европе, говори и чињеница да се од свога оснивања до данас (сваке непарне године) континуирано приређује, те да више од шездесет година опстаје као неизмерно важно стедиште највећих композиторских и извођачких имена савремене музике.

Ако је Музички бијенале Загреб 1961. године својом појавом требало да парира актуелним и већ афирмисаним музичким манифестацијама у знатно развијенијим, западним земљама, то никако није могло да се постигне, а ни да се очекује без јасно постављених организационих стратегија. Тако су југословенска друштвено-политичка и културно-уметничка атмосфера отворености ка свим уметничким тенденцијама Европе и света од педесетих година прошлога века, али и фестивалска инфраструктура у земљи, чија се изградња могла пратити већ непосредно по завршетку Другог светског рата, створиле тек неопходне предуслове за реализацију овог фестивала. Визија и идеја, а онда, иницијатива и акција, једино су могле да потекну од конкретних људи, од мотивисаних појединаца са угледом и знањем, енергијом и храброшћу.

#### III 1. Милко Келемен: музички стваралац опчињен ‘новим’

У музиколошкој литератури постало је готово неизбежно да се уз име Милка Келемена, као једне од најистакнутијих личности хрватске и југословенске послератне музике, посебно апострофира и ‘пројекат МБЗ’. Истичући да је уз погодне друштвене, културне, идеолошке и политичке услове за утемељење фестивала савремене музике била неопходна и једна особа, „[...] dovoljno vizionarska da ima ideju velikog projekta,

dovoljno poduzetna da krene u njezino ostvarivanje i dovoljno utjecajna da je i realizira“;<sup>124</sup> музиколог Луција Маркулин у наставку свог текста о утемељењу МБЗ-а указује на то да, „[g]оворећи о МБЗ-у, не можемо заобићи име Milka Kelemena“.<sup>125</sup> Келеменов ангажман око МБЗ-а, музиколог Никша Глиго сагледава из перспективе авангардних тенденција у визуелним уметностима које су иницирале модернистичка настојања и у музичкој сфери, закључујући да је „[i]дејног зачетника и оснивача МБЗ-а М. Kelemena засијело [...] s једне стране потакла оваква духовна клима, но s друге му је стране нуђност suočavanja sa svijetom nalagala i posve anakrona situacija tadaшnje hrvatske glazbe“.<sup>126</sup> Годину оснивања МБЗ-а (1961) музиколог старије генерације, Јосип Андреис, у књизи *Povijest hrvatske glazbe* (1974), наводи као једну од најважнијих у животу Милка Келемена, па с тим у вези истиче: „God. 1961. значајна је у Kelemenovom životu. Вишемјесечна Fordova stipendija води га у Сједињене Државе гдје на извору упознаје тамошња настојања савремене глaзбе. Но те је године организиран и први Загребачки музички биенале коме је Kelemen, његов зачетник и оснивач, отада остао предсједником“.<sup>127</sup> За комплетан увид у допринос Милка Келемена оснивању ове манифестације, неопходно је осветлити поједине аспекте из живота и рада овог композитора, који указују не само на његове вишеструке амбиције у оквирима сопственог стваралаштва модернистичке провенијенције, већ и на напоре и искрене тежње ка културном ‘ослобађању’ целокупне средине, којој је и сâм припадао.

У монографији *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945–1965*, аутора Крешимира Ковачевића, публикованој пет година по утемељењу Музичког бијенала Загреб, у оквиру поглавља о тада младој композиторској генерацији, забележено је: „Nadovezuјући на најбоље савремене и старије узоре код нас и налазећи афинитет према новим умјетничким творевинама у иноземству, ти млади људи, особито Milko Kelemen, унијели су у хрватску музику теквине савремене европске музичке културе“.<sup>128</sup> Рођен 1924. године у Подравској Слатини (данас само Слатина), Милко Келемен припада групи хрватских и југословенских композитора који су у историји музике обележени као послератни модернисти, односно авангардисти. У оквирима хрватске музике, Келемен је од краја 1950-их, уз Ива Малеца и Бранимира Сакача, чинио језгро музичке авангарде, коме су припадали и нешто старији Крешимир Фрибец, али и Келеменови ученици, тек

---

<sup>124</sup> Lucija Markulin, нав. дело, 67.

<sup>125</sup> Исто.

<sup>126</sup> Nikša Gligo, *Između suvremenosti i avangarde...*, нав. дело, 23.

<sup>127</sup> Josip Andreis, нав. дело, 427.

<sup>128</sup> Krešimir Kovačević, нав. дело, 34.

неколико година млађи од њега, Станко Хорват и Рубен Радица. Студирајући (од 1945. до 1951. године) дириговање у класи Фридриха Цауна (Friedrich Zaun), а композицију у класи Стјепана Шулека, реномираног композитора и професора загребачке Музичке академије, Келемен је у првим стваралачким подухватима током раних 1950-их био под утицајем Шулекових естетичких назора, који су, као и код већине професора композиције на југословенским образовним институцијама у послератном периоду, били оличени у неокласичарском, односно неоромантичарском стилском проседеу. С тим у вези, Келемен је у једној од својих каснијих изјава подвукао како је он, као Шулеков студент, био нека врста његовог експеримента.<sup>129</sup> Међутим, иако су Келеменови први стваралачки радови, попут *Симфонијете* (1949)<sup>130</sup> или *Симфоније* (1951), рефлектовали штраусовско-прокофјевљевске обресе,<sup>131</sup> већ се и у том најранијем периоду могу уочити настојања младог композитора ка превазилажењу неоромантичарског проседеа. Тако је поводом премијерног извођења Келеменовог дела *Прелудијум, арија и финале за гудачки оркестар* (1948), музиколог Ненад Туркаљ у загребачкој штампи записао: „[S]vojom misaonošću, svježim i modernim zvukom i nekonvencionalnim pristupom evokaciji klasičnih obrazaca, djelo mladog skladatelja oduševilo je publiku – i neće biti pretjerano reći da se na prvom listu notnog papira već otkrila ruka iznimno nadarenog stvaraoca“.<sup>132</sup> Већ 1954. године Келемен пише *Концертантне импровизације за гудаче*, једно од, испоставиће се, његових најизвођенијих дела, али и *Игре – циклус песама за баритон и гудаче* на дадаистички текст Васка Попе, дело које још изразитије пробија „[...] konvencije opiravajući mladenačkom prostodušnošću dimenzije jednog nepoznatog zvukovnog prostora“.<sup>133</sup>

Много година касније, током своје професуре на немачким универзитетима, Милко Келемен је, сећајући се својих првих младалачких композиција и свога професора Шулека, у више својих написа имплицирао аспекте институционалног образовања композитора. Из тих текстова лако може да се уочи изразито

---

<sup>129</sup> *Milku Kelemenu za 93. rođendan* [Говор Милка Келемена], <https://www.youtube.com/watch?v=B4mGSZECZ1g> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>130</sup> Ово дело је (као студентски рад), према Келеменовим речима, својевремено извођено сваки други-трећи дан, што говори о томе да је Келемен још као студент композиције у Загребу почео да стиче ширу афирмацију. Видети у: Zdenka Weber, *U zagrljaju glazbe 1972.–2012: glazbene kritike, osvrti, prikazi, recenzije, razgovori, portreti glazbenika, eseji, znanstveni i stručni radovi, iz diplomatske djelatnosti*, Varaždin, Tiva, 2012, 199.

<sup>131</sup> Креšимир Ковачевић, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb, Naprijed, 1960, 207.

<sup>132</sup> Nenad Turkalj, Milko Kelemen – tragač novog zvuka, у: Eva Sedak (ур), *Muzički biennale Zagreb 12.–18. 5. 1975* [Програмска књижица], Zagreb, Muzički biennale Zagreb, 1975, 15.

<sup>133</sup> Eva Sedak, Milko Kelemen ili igra kao bijeg pred starim i novim dogmama u glazbi, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 243.

модернистичка уметничка природа Милка Келемена, која се опирала свакој врсти схематизма и академизма. Насупрот едукацијском процесу, који се, не тако ретко, базира на ‘трансферу’ стваралачког светоназора са професора на ученика, Келемен у тексту *Kako podučavati novu glazbu*, сврху студија композиције види у смеру обучавања студента да продре у сферу размишљања, у структуре архетипова, а помоћу којих би се створило погодно тло на којем би настајало „[...] оно што зовемо новом glazbom“.<sup>134</sup> С тим у вези, када је једном приликом у Дизелдорфу уприличен концерт Келеменових студената, Милко Келемен је поводом тога подвукао: „Diseldorfskim koncertom mojih studenata postalo mi je jasno da uopće nisam »uspio« u starom smislu riječi, nego da je moja pedagoška funkcija bila u individualnom eksperimentiranju sa svakim pojedinim studentom, te da je na taj način svaki mladi kompozitor manje ili više pronašao svoj stil, svoju tehniku i vlastitu estetiku“.<sup>135</sup> Идејни принципи у педагошком раду, који су увек подразумевали отвореност за ново, у коинциденцији су и са Келеменовим размишљањима о сопственом музичком стваралаштву, чија се естетика, према његовим речима, „[...] temelji na pluralizmu oblika u kojima se mogu ujediniti sve tehnološke mogućnosti našeg vremena, bez straha da će biti eklektičke, jer jedinstvo misli ostaje uvijek u prvom planu“.<sup>136</sup>

Поред формалног образовања, Келемен у контексту сопственог уметничког сазревања истиче важност личних контаката и сарадње са појединцима. Успостављање тог својеврсног алтернативног пута у композиторској едукацији, Келемен види као круцијално у процесу стимулације развоја слободног стваралачког музичког мишљења.<sup>137</sup> Недвосмислено је да из Келемена у овом случају ‘проговара’ сопствено искуство, будући да се кључ његовог профилисања као авангардног музичког ствараоца крије у професионалним усавршавањима по европским центрима, у којима му се пружила могућност увида у актуелне уметничке тенденције тога доба. Велики број остварених контаката током 1950-их година Келемену ће бити од суштинске важности за каснију организацију међународног фестивала савремене музике у

---

<sup>134</sup> Упоредимо ли ова гледишта са, рецимо, педагошким приступом Пјера Булеза (Pierre Boulez), ученика Оливијеа Месијана, који је у први план истицао индивидуалност и стимулисање ученикове имагинације, нема сумње да је и на овом плану мисаоне хоризонте Милка Келемена прожимао дух актуелног времена послератног модернизма. Видети у: Milko Kelemen, *Kako podučavati novu glazbu*, у: исто, 131; Pjer Bulez, *Dole »učenici«!*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 3, 1976, 33.

<sup>135</sup> Milko Kelemen, *Skladateljska pedagogija u odnosu na suvremeno muzičko stvaralaštvo*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1978, 12.

<sup>136</sup> Milko Kelemen, *Moji estetski principi*, у: Zdravko Blažeković (ур), *Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1983, 20.

<sup>137</sup> Milko Kelemen, *Kako podučavati novu glazbu*, нав. дело, 132.

Југославији.<sup>138</sup> Стога, Келеменова професионална усавршавања од Француске и Италије до Немачке, можемо да тумачимо у контексту онога о чему пише историчар Мирослав Перишић, а то је да се академска размена, односно одлазак младих на студије или у овом случају на усавршавање, никада нису сводили само на овај примарни циљ, већ су увек омогућавали и упознавање других култура, усвајање другачијих идеја, спознају духовних кретања, проналажење узора, што је у целини и те како утицало на формирање прецизније слике о себи и другима.<sup>139</sup>

Извођење Келеменове дипломске *Симфоније* од стране диригента Фридриха Цауна, било је за младог композитора веома значајан догађај, јер је управо на основу тог остварења Келемен од Комисије за културне везе са иностранством из Београда добио једногодишњу стипендију за усавршавање у Паризу 1954. године, када је, како је Келемен подвукао, настао „[...] jedan novi odsjek u mom životu kompozitora“.<sup>140</sup> Иначе, Комисија за културне везе са иностранством била је прилично важан чинилац у регулацији југословенско-иностране културно-уметничке инфраструктуре. Њен главни задатак био је да осмишљава и реализује културне, уметничке, образовне и научне размене Југославије са другим земљама,<sup>141</sup> а како је основана 1953. године, закључујемо да је Милко Келемен био међу првим младим научницима и уметницима којима је пружена могућност да користе програме ове Комисије. Тако се 1954. године Келемен обрео у Паризу, где се усавршавао код Оливијеа Месијана, Тонија Обена и Даријуса Мијоа, да би након тога, 1954/55. похађао Летње течаје у Сијени, усавршавајући се код композитора Вита Фрација (Vito Frazzi). У контексту париских година Милка Келемена, Крешимир Ковачевић посебно наглашава важност

---

<sup>138</sup> О важности својих контаката у процесу оснивања али и организовања каснијих Бијенала, Келемен је записао: „Мој први важни »posrednik« bio je Vuljević. U vrijeme kad je bio šef muzičkog odjela Radio-Zagreba, a i kasnije. Nakon prvog uspjeha »Koncertantnih improvizacija« u Beču (1955), postao sam »kućni kompozitor« Radio-Zagreba, svaka nova kompozicija bila je narudžba te ustanove, do 1960. godine. Dr Wolfgang Steinecke, direktor kurseva za novu muziku u Darmstadtu bio je također važan »posrednik«. On je mnogo pomogao u Zapadnoj Njemačkoj, u vrijeme kad sam tamo bio još potpuno nepoznat. Veza sa dr. Strobelom bila je značajna, jer je on bio predsjednik Internacionalnog društva za suvremenu muziku. Daljni važni »posrednici« su bili Paul Mэфano (Ansambl 2E2M, Paris), Alberto Neri (Centar za novu muziku, Arrezo), Mario di Bonaventura (Edicija Schirmer, New-York), Karl Ernst Hoffmann (Muzički protokol, Graz), Alicia Terzian (Centar za novu muziku, Buenos Aires), i Vataru Uenami (NHK centar, Tokio)“. Видети у: Eva Sedak, Dvadeset osam pitanja Milku Kelemenu, у: Zdravko Blažeković (ур), нав. дело, 11.

<sup>139</sup> Видети у: Мирослав Перишић, *Од Стаљина ка Саптру...*, нав. дело, 9.

<sup>140</sup> Milko Kelemen, Friedrich Zaun, *Poruka pateru Kolbu – Message to father Kolb*, Slatina – Virovitica, Matica Hrvatska, 2002, 25. Иначе, Келемен наводи како му је стипендија за студије у Паризу била омогућена и несебичним залагањем Златка Балоковића, који је тих година већ увелико био прослављени виолиниста широм Европе и Америке.

<sup>141</sup> Више о томе видети у: Иван Хофман, *Савезна комисија за културне везе са иностранством 1953–1971 (1946–1971) Установа и њена архивска грађа*, <http://www.arhivistika.edu.rs/clanci/sredivanje-i-obrada-arhivske-grade/156-iv-n-h-f-n-s-v-zn-isi-z-ul-urn-v-z-s-in-s-r-ns-v-1953-1971-1946-1971-us-n-v-i-nj-n-rhivs-gr-d> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

композиторових посета Центру за документацију савремене музике, у којем се Келемен „[...] дневно по неколико сати задржавао, студирајући и слушајући с грамфонских плоча и магнетфонских врца све важније композиције савремених аутора.<sup>142</sup> С обзиром на то да је овај париски Центар (иначе, основан 1951), остварио сарадњу са многим земљама, али не и са Југославијом,<sup>143</sup> врло је могуће да је Келемен био први Југословен који је имао могућност да приступи овој изузетно важној ризници савремене музике. После Француске и Италије Келемен се 1958/59. усавршавао на Високој музичкој школи у Фрајбургу код Волфганга Фортнера (Wolfgang Fortner), уз чију помоћ се подробније упознао са принципима додекафоније и серијализма, па се, према наводима Ненада Туркаља, Келемен од тада „[...] definitivno otvorio stalnosti svog tragalačkog puta u osvajanju Novog zvuka“.<sup>144</sup> Поред наведених студијских боравака током 1950-их година, Келеменова искуства у оквиру Међународних летњих курсева за Нову музику у Дармштату, које је први пут посетио 1957. године, несумњиво ће остварити посебан утицај на њега. Иако је Келемен једном приликом навео да је 1950-их година био једини југословенски представник у Дармштату,<sup>145</sup> већ смо раније указали на то да је музичким курсевима у овом немачком граду Властимир Перичић присуствовао 1956, а Енрико Јосиф још 1953. године.

За Келемена искуства у Дармштату била су драгоцене, будући да је имао прилике да сарађује и разговара са водећим именима послератне авангарде – са Штокхаузенем (са којим је чак реализовао и заједничку композицију, *Сонату за флауту* /1957/), Булезом, Мадерном (Bruno Maderna), Кагелом (Mauricio Kagel), Ноном (Luigi Nono), Бусотијем (Sylvano Bussotti), те са Штукеншмитом (Hans Heinz Stuckenschmidt), па чак и са Адорном (Theodor Adorno). За своје прве одласке у Дармштат Келемен подвлачи да су имали прави студијски карактер, јер је било неопходно, према композиторским речима, научити нову граматику и синтаксу,

---

<sup>142</sup> У Паризу је Келемен, између осталих, слушао дела Игора Стравинског, Беле Бартока, Артура Хонегера (Arthur Honegger), Паула Хиндемита (Paul Hindemith) и Албана Берга. Видети у: Крећимир Ковачевић, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, нав. дело, 207. Келемен ће у једном од својих говора истаћи да је током париског периода живота на њега ипак највише утицала музика Беле Бартока и Оливијеа Месијана. Видети у: Milko Kelemen, *Zahvala profesora Kelemena*, у: Sandra Kramar, Katarina Prpić (ур), *Milko Kelemen: doctor honoris causa*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 2014, 27, [http://www.unizg.hr/fileadmin/rektorat/Istrazivanja/Poslijediplomski/Doktorski\\_programi/pocasni\\_doktori/Milko\\_Kelemen\\_-\\_knjizica.pdf](http://www.unizg.hr/fileadmin/rektorat/Istrazivanja/Poslijediplomski/Doktorski_programi/pocasni_doktori/Milko_Kelemen_-_knjizica.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>143</sup> В[ождар] Т[рудић], *Šta je CDMI, Savremeni akordi: list za muzička pitanja*, 1, 1954, 15.

<sup>144</sup> Nenad Turkalj, Milko Kelemen – tragač novog zvuka, у: Eva Sedak (ур), нав. дело, 15–17.

<sup>145</sup> Milko Kelemen, *Moji estetski principi*, нав. дело, 19.



односно, доживети „[n]eposredno suočavanje s tadašnjom maticom »službene avangarde« [...]“.<sup>146</sup>

Келеменов однос према стварању био је неприкосновено модернистички – из њега је исијавала упечатљива авангардна природа, која га је гонила перманентном истраживању новог/непознатог. О томе директно сведочи одломак из Келеменовог текста *Suvremeni skladatelj i glazbene institucije*, у којем композитор истиче: „Skladanje znači stvaranje nečег novog – skladatelj који stvara novo ujedno је avangardist – što znači да онај tko želi активно судјеловати у развоју нове глaзбе може бити само avangardist“.<sup>147</sup> Међутим, упркос настојањима да се и у Дармштату развијају нови принципи доживљаја музичког времена и организације музичког тока, Келемен је већ у најранијим годинама увидео да је међу дармштатским композиторима ипак био наглашен интелектуални елемент,<sup>148</sup> који је (према његовом запажању) скоро сасвим искључивао фантазију, емоцију, интуицију, инспирацију. Због тога Келемен убрзо престаје директно да сарађује са тамошњим композиторима, иако је и даље остао (како сâм каже) припадник дармштатске школе.<sup>149</sup> Није необично што је Келемен имао овакво мишљење о композиторима дармштатског круга, узмемо ли у обзир важност коју овај композитор приписује ‘несвесној сфери’ музичког процеса. То интересовање за ‘несвесно’<sup>150</sup> разликовало је Келемена од већине дармштатских авангардиста који су, према његовом запажању, компоновање пре свега разумевали као рационалан процес.<sup>151</sup> Због тога се, како сâм истиче, Келемен у пољу серијализма осећао прилично скучено, јер, након искуства са соцреализмом и неокласицизмом у Југославији, серијални систем са својим принципима такође је на себи својствен начин утицао да се

<sup>146</sup> Eva Sedak, Dvadeset osam pitanja Milku Kelemenu, нав. дело, 10.

<sup>147</sup> Milko Kelemen, Suvremeni skladatelj i glazbene institucije, у: Milko Kelemen (уп), нав. дело, 27.

<sup>148</sup> Своје прво искуство са Штокхаузеном Келемен није доживео сасвим позитивно, о чему сведочи и његова белешка о том сусрету: „То је био прави водопад идеја, невјероватна фантазија, интелектуални делириј, за само десет минута наше вођње autom предложио је више од двадесет могућности komponiranja [...]. Био сам помало deprimiran од толике интелектуалне надмоћи и фантазије. Међутим, касније, кад се радило о живој реализацији глaзбе, pokazalo се да је Stockhausenova најјача страна теоретско zamišljanje новог djela, а у самој реализацији су се често појављивале такозване ‘Durststrecken’ (djelovi žeđi, односно празне конструкције), и рјеђе би блjesнула права музичка genijalnost“.

Видети у: Milko Kelemen, „Karlheinz Stockhausen“, *Poruka pateru Kolbu – Message to father Kolb*, нав. дело, 44.

<sup>149</sup> Milko Kelemen, »Ekvilibri« – još neke uspomene na Darmstadt, у: Milko Kelemen (уп), нав. дело, 41.

<sup>150</sup> У контексту одређења психолошког профила авангардног уметника, музиколог Мирјана Веселиновић-Хофман потцртава управо категорије несвесног, интуиције, имагинације, инвенције, и тако даље. Видети у: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.

<sup>151</sup> Dvadesetšest pitanja Eve Sedak, у: Erika Krpan (уп), *Labirinti*, Zagreb, Музички информативни центар koncertne дирекције Zagreb, 1994, 36.

композитор нађе у некој врсти снажног психолошког заточеништва. С тим у вези, Келемен закључује:

„Krizа је била врло дубока. С једне стране сам био врло везан за естетику серијалне глaзбе: сигурност и ред које ми је дало то глaзбено мишљење били су за мене стварна потреба. С друге сам стране у тој естетици могли остварити тек половину моје личности: интелектуалну страну [...]. Рекао сам сâм себи: ако мо̀жемо истраживати интелектуално подручје глaзбе, зашто не бисмо могли истраживати и подручје осјећаја?“<sup>152</sup>

Међутим, мора се подвући да је и међу предводницима дармштатског круга у другој половини 1950-их година интегрални серијализам знатно изгубио на актуелности, тако да Келеменове тврдње имају основа једино у контексту нешто ранијих дармштатских тенденција. Уосталом, када је Келемен 1957. године боравио у Дармштату, Штокхаузен је одржао предавање о својој алеаторичкој композицији *Клавирски комад XI* (1956), којем је, претпостављамо Келемен такође присуствовао. У сваком случају, оно због чега се Келемену мора одати признање (о чему је делимично већ било речи), то је чињеница да ће се овај, без сумње авангардно оријентисани музички стваралац, у истом периоду када тек усваја принципе серијализма, почети и да их преиспитује, компонујући дела у којима напушта строгу серијализацију (*Еквилибри за два оркестра* /1958/, *Сколион за оркестар* /1959/). Дакле, у веома кратком временском периоду, и то све пре утемељења Музичког бијенала Загреб, Келемен ће проћи пут од неокласицизма/неоромантизма, преко атоналности, додекафоније, серијалне музике, до напуштања строге серијалности, док ће само годину дана касније (1962) компоновати и алеаторичку музику (у питању је дело *Радант за камерни ансамбл*).

Следећи фактор који је допринео Келеменовој афирмацији и репутацији којом се 1950-их година могао похвалити само мали број композитора из Југославије, а што је значајно утицало и на његову позицију као будућег међународног преговарача око оснивања Музичког бијенала, јесте тај да су композиције овог аутора биле доста извођене по свету. Већ тада реномирани камерни ансамбл Загребачки солисти (основан 1953. године) само је у периоду од 1955. до 1960. године извео преко четири стотине пута Келеменове *Концертантне импровизације за гудаче* (дело изведено и на првом МБЗ-у) широм света, што је знатно утицало на популарност овог композитора. Музиколог Никша Глиго истиче да ово дело из 1955. године, које комуницира са Бартоковим музичким наслеђем, представља, заправо, прве композиторске иницијативе

---

<sup>152</sup> Milko Kelemen, *Moji estetski principi*, нав. дело, 19–20.

које припремају терен за ‘Нову хрватску гласбу’.<sup>153</sup> О томе да је Келемен заиста већ до 1960-их година двадесетог века био међународно признати композитор, доказује нам и једно његово сведочење које се тиче познанства са швајцарским обоистом Хајнцом Холигером (Heinz Holliger). Поводом *Сонате за обоу и клавир* (1959), коју је композитор написао за Холигера, а он ју потом извео у Дармштату, Келемен се у једном од својих мемоарских текстова присећа следећег: „Do tog vremena Holliger je bio potpuno nepoznat, a ja sam bio pomalo ponosan da sam putem Darmstadta, gdje sam nekoć imao mnoge veze, pripomogao da Holliger tako reći malo odškrine vrata ‘u veliki bijeli svijet’“.<sup>154</sup> Не треба занемарити ни чињеницу да је Келеменово оркестарско дело *Сколион* изведено 1960. године у Келну (годину дана пре утемељења Бијенала) у оквиру Фестивала Међународног друштва за савремену музику. Поред тога што су Келеменова дела извођена у свету и то неретко од стране врхунских извођача, овај југословенски композитор имао је срећу и са издавачима својих партитура. Наиме, Келемен је, такође, до 1960-их година већ остварио сарадњу са водећим музичким издавачким кућама, попут Универзала из Беча, Шота из Мајнца, као и са Едицијом Петерс из Лајпцига. Према Келеменовим речима, он је од поменутих издавача добијао хиљаду марака месечно, што је средином 1950-их година било пет пута више од његове плате доцента на загребачкој Музичкој академији, па не чуди што ће, како је сâм навео, финансирање будућег фестивала практично реализовати на личној, приватној бази.<sup>155</sup>

О Келеменовом, могли бисмо рећи, стеченом статусу признатог међународног композитора већ до 1961. године, говори и то да је, практично у данима пред почетак првог МБЗ-а, заједно са Драгутином Гостушким и Драгоотином Цветком, као представник Југославије учествовао на Међународном конгресу композитора и директора музичких организација, који се те године одржавао у Токију.<sup>156</sup> О веома занимљивој друштвено-политичкој позадини овог међународног скупа у Јапану, Милко Келемен је, указујући на аспекте ондашње хладноратовски обојене културне дипломатије у оквиру које је уграђен и пројекат Музичког бијенала, у својој књизи *Poruka Pateru Kolbu*, записао:

---

<sup>153</sup> Nikša Gligo, Croatian Contemporary Music: An Insight, *World New Music Magazine*, 21, 2011, 39, <https://iscm.org/magazine/world-new-music-magazine-21-croatia-2011/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>154</sup> Milko Kelemen, „Heinz Holliger“, *Poruka pateru Kolbu...*, нав. дело, 58. Но, треба напоменути да је Холигеру у том тренутку имао тек двадесетак година, па је и разумљиво што је он тада био релативно непознат музичар.

<sup>155</sup> *Milku Kelemenu za 93. rođendan* нав. дело.

<sup>156</sup> О овом догађају читаоце часописа *Zvuk* известио је Драгутин Гостушки. Видети у: Dragutin Gostuški, Muzički sastanak istoka i zapada, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 527–532.

„Dobio sam poziv od neke nepoznate organizacije iz Sjedinjenih Država [...]. Uvijek je bio da tamo održim referat o svojoj muzici [...]. Sam Nicolas Nabokov bio je jedan od direktora CIA-a (Central Intelligence Agency). Njegov zadatak bila je borba protiv Sovjetskog Saveza i Istočnog bloka na području kulture [...]. CIA je pratila razvoj svih događaja na području Jugoslavije, pa kako je Muzički biennale bio put otvaranja prema demokraciji i slobodi stvaranja, a ja sam bio poznat kao inicijator tog pokreta, Nabokov je mene izabrao za delegata u Tokiju. Na tom kongresu upoznao sam najvažnije ličnosti Europe i Amerike s područja radija, televizije, opernih kuća, orkestara, kao i najvažnije kritičare iz raznih zemalja. To mi je kasnije koristilo kod organiziranja daljnjih biennala, kao i sasvim osobno, kao kompozitoru, jer sam uz ta poznanstva i prijatelje iz Tokija imao veliki radijus mogućnosti djelovanja“.<sup>157</sup>

Само шест година касније (додуше, у тренутку када се МБЗ већ уписао у светску мапу музичких фестивала), о Келеменовом статусу у уметничким круговима, као релативно младог композитора (четрдесетак година) читамо из текста музиколога Еве Седак, која је у рубрици *Портрети уметника* у часопису *Pro musica* 1967. године, истакла како нема сумње да је „[...] управо Милко Келемен данас у свијету најафирмиранији југославенски композитор“.<sup>158</sup>

## III 2. Милко Келемен и ‘пројекат Бијенале’ у светлу културне дипломатије Југославије

*Zašto mi ne bi [sic!] mogli tu u Beogradu, Zagrebu, Sarajevu ili bilo gdje, napraviti isto ono što oni prave u Parizu, Londonu?*<sup>159</sup>

Милко Келемен о утемељењу Музичког бијенала Загреб

„Крајем педесетих година састајали смо се у нашем Удружењу (Удружење композитора Хрватске) да се поразговарамо и да видимо, послје дугих и бурних година, какве су стилске и техничке релације наше музике актуелног часа према музици изван наших граница. Да се оријентирамо. Да видимо гдје смо. Споминјали смо и наше познато полустољетно закашњење, и то не само у музици. Из иноземства је долазио Малец са примјерима музике паришког студија Пјера Шефера. Долазио је Келемен са снимкама Нона и Булеза. Престали смо мислити да су атоналност, додекафонија и Веберн задња досегнута граница. Сазнали смо за серијалну, електронску, конкретну музику. Били смо жељни информација. Тако је настао

<sup>157</sup> Milko Kelemen, „Nicolas Nabokov“, *Poruka pateru Kolbu...*, нав. дело, 61.

<sup>158</sup> Ева Седак, Портрети уметника: Милко Келемен, *Pro musica*, 24, 1967, 4.

<sup>159</sup> Ljiljana Ivanović, *Savremena muzika i mi. Razgovor s Milkom Kelemenom povodom IX Muzičkog biennala u Zagrebu*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1977, 52.

Музички бијенале Загреб. Иницијативу је дао Келемен“.<sup>160</sup> Овим речима се Јосип Стојановић, први директор Музичког бијенала Загреб, поводом организовања ове манифестације 1967. године, у београдском листу *Pro musica* осврнуо на утемељење МБЗ-а, при чему је, евидентно, композитору Милку Келемену приписао иницијаторску улогу.

У марту 1961. године, два месеца пре почетка првог МБЗ-а, Милко Келемен је читаоце *Naših razgleda*, истакнутог словеначког часописа за друштвена и културна питања, упозорио на, сплетом историјских догађања, вишевековни заостатак југословенске музичке културе за европском, објашњавајући то сликовито на следећи начин: „Помислимо само на то да је у време нашег угледног композитора Ивана Зајца, који је недвосмислено од великог значаја за развој југословенске музике, живео и стварао Клод Дебиси. Помислимо да су у време Берсе живели и стварали Стравински и Шенберг, док у време наших данашњих музичара делују – рецимо Булез, Пендерецки, Штокхаузен или Ноно. Удаљеност, или боље речено простор између нас и Европе је око 60 до 80 година“.<sup>161</sup> (прев. ММ) Међутим, доста пре но што је овај текст објављен, опаска Милка Келемена у оквиру дискусије на Конференцији Савеза композитора Југославије, под називом *Послератно музичког стваралаштво у Југославији*, одржане на Бледу децембра 1956. године, показује његов непоколебљиво позитиван став према свим модернистичким музичким тенденцијама, али и велико незадовољство тадашњим стањем у Југославији. Тај Келеменов прилично опширан коментар преносимо у целисти:

„Nesumnjivo je činjenica da je jugoslavenska muzika od Oslobođenja do danas doživjela procvat koji je omogućen pojavom cijelog niza talentiranih kompozitora, kao i pravilnom kulturnom politikom. Međutim, kraj svih pozitivnih elemenata u jugoslavenskoj muzici nakon II. svjetskog rata (viši tehnički nivo, bogatija stilistička razvedenost, veći broj kompozicija uopće) smatram da je naša muzika ipak još uvijek i suviše opterećena balastom stilskih elemenata XIX. stoljeća. Danas je svakome jasno da muzika Stravinskog, Bartoka, Hindemitha, Schönberga ili Prokofjeva znači sukus muzike prve polovine XX. stoljeća. Ako uzmemo u obzir da je *Sacre du printemps* napisan 1911 [sic!], da je Bartok umro 1945, da je Schönberg pisao svoje značajne kompozicije dvadesetih godina, da je umro Prokofjev, da je Hindemith prevaleo 60 godina, onda je nesumnjivo da je naša muzika u priličnom zaostatku za evropskom. Naša najmlađa generacija kompozitora, koja je najnaprednija, u novije vrijeme asimilira utjecaje Stravinskog ili Bartoka, što smatram da je neminovno, jer je poznata činjenica da do novoga u izrazu dolazimo sintezama već postojećega. Međutim, tek nakon prevladavanja tih utjecaja, i smionim zahvatom u malo poznato područje i najnaprednije muzike nastale u svijetu nakon II. svjetskog rata, moglo bi se

<sup>160</sup> Јосип Стојановић, Четири Бијенала, *Pro musica*, 24, 1967, 8.

<sup>161</sup> Milko Kelemen, Problem sodobnega izraza v naši glasbeni ustvarjalnosti in novo ustanovljeni Glasbeni biennale v Zagrebu (od 17. do 24. maja 1961), *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, X, 5 (220), 11. 3. 1961, 111.

doći do novih izražajnih mogućnosti koje bi sobom predstavljale originalan i suvremen doprinos. Sva rješenja kao što su preživjeli neoklasicizam, neobarok, ortodoksna dodekafonija ili drugi akademizmi, bilo koje vrste, neće nas dovesti do pozitivnog rezultata. Ne bih htio da ovo sve što sam rekao bude neki recept o tome, kako bi trebalo pisati buduću jugoslavensku muziku, ali htio bih napomenuti da nikako ne bismo smjeli zaboraviti na onu liniju u razvitku naše muzike, koja nosi nacionalno obilježje. Jasno je da se i tom problemu mora pristupiti na nov način. Možda bi se Bartokova metoda, koja je danas u svijetu najaktuelnija, i nama možda najbliža, mogla nadograditi i proširiti suvremenijim elementima i metodama. Osim toga mislim, da ne smijemo izgubiti iz vida nove mogućnosti koje nam pruža tehnika, tu prvenstveno mislim na elektronsku muziku. U tom pravcu htio bih dati sugestije jednoj od naših vodećih radiostanica da u sklopu svojih pogona osnuje studio za elektronsku muziku. Iako to područje danas još nije potpuno istraženo, ipak su aktuelni rezultati toliki, da se bez oklijevanja može reći da elektronska muzika, naročito u kombinaciji s klasičnim sredstvima izražavanja, predstavlja jedan element koji itekako može obogatiti suvremeni izraz<sup>162</sup>.

Свега две године после овог скупа, на Конгресу Удружења композитора Југославије, одржаном у Београду 1958. године, Милко Келемен и експлицитно ће саопштити идеју о утемељењу фестивала савремене музике, као нужног фактора у процесу освешћивања југословенске публике и популаризације музичког модернизма, закључујући, притом, следеће:

„Potrebna je »deprovincijalizacija« naše muzike, zato treba organizirati internacionalni festival suvremene muzike, na kojem će biti izvedena djela naših i stranih kompozitora. Kroz direktnu konfrontaciju naše nove muzike sa stranom, naši će kompozitori mnogo naučiti i savladati stilistički zaostatak. Taj festival će istovremeno biti velik poticaj u smislu razvijanja muzičke svijesti naše publike“.<sup>163</sup>

Годину 1959. можемо да означимо почетком Келеменових конкретних потеза око утемељења МБЗ-а. Наиме, податке који се срећу у хронологији активности тадашњег Удружења композитора Хрватске, а који указују на то да су се 1959. године јавили „[p]рви потикаји око утемељења међународног фестивала за савремену глaзбу“,<sup>164</sup> потврдио је и сâм Милко Келемен. У једном од његових мемоара из књиге *Poruka pateru Kolbu*, читамо да се те године на Венецијанском бијеналу Келемен сусрео и разговарао са Ролфом Либерманом (Rolf Liberman) о гостовању Хамбуршке државне опере на првом МБЗ-у. Наиме, Келемен је поводом сурета са Либерманом, иако ће, како ће се испоставити, Хамбуршка опера гостовати тек на другом МБЗ-у (1963), написао: „Razgovarali smo o mogućnosti gostovanja Hamburške Državne opere na

<sup>162</sup> Milko Kelemen, Posleratno muzičkog stvaralaštvo u Jugoslaviji. Materijal sa Konferencije Saveza kompozitora Jugoslavije, održane na Bledu 26–28. decembra 1956. god. Smernice posleratnog muzičkog stvaralaštva u Jugoslaviji – Izvodi iz diskusije, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 11–12, 1957, 83–84.

<sup>163</sup> Eva Sedak, Dvadeset osam pitanja Milku Kelemenu, нав. дело, 8.

<sup>164</sup> *Hrvatsko društvo skladatelja – Povijest HDS-a*, <http://www.hds.hr/o-nama/povijest-hds-a/#1945> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Zagrebačkom biennalu, čijim sam se osnivanjem i organizacijom upravo bavio“.<sup>165</sup> Да се 1959. година без сумње може узети као година у којој долази до кључних корака у процесу настајања МБЗ-а, Келемен потврђује и у једном од других текстова, у којем, осврћући се на друштвено-политичко стање у Југославији, подвлачи и ово:

„Око године 1959. дошло је до мале либерализације у културној политици Југославије. Дошао сам на идеју да искористим ту прилику, и да оснујем велики музички фестивал савремене глaзбе. Зашто? Зато што сам на бројним путовањима, боравцима и стипендијама у разним музичким центрима Европе примјетио како је савремена музика у бившој Југославији у стилстичком заостатку за најмање осамдесет година“.<sup>166</sup>

Чини се да заиста није неосновано то што је Милко Келемен издвојио 1959, као годину у којој долази до промена у југословенској (културној) политици. Наиме, само годину дана раније у Љубљани је одржан Седми конгрес Савеза комуниста Југославије, на којем су коначно усаглашени ставови за отварање ширег простора уметничким и културним слободама. На овом су Конгресу из 1958. године, макар декларативно, формулисана нека од суштинских начела, која је требало да гарантују неспутану слободу уметничког стваралаштва, па су главни закључци новопрокламоване културне политике гласили: слобода стваралаштва у науци и уметности, максимално развијање људског стваралаштва, демократско управљање и усмеравање културних вредности, слободан развој националних култура, несметан развој материјално-техничке основе културног живота, бесплатно и функционално савремено образовање, али и пропаганда културе и политички однос према свету кроз културне везе.<sup>167</sup> Поред тога, године 1959. започињу и први преговори Југославије са америчком Фулбрајт фондацијом око стипендирања југословенских научника, уметника и студената за истраживања и професионална усавршавања у Америци.<sup>168</sup> На међународном плану, година 1959. такође је изузетно важна у контексту хладноратовских збивања. Наиме, те године је у Москви уприличена *Америчка национална изложба*, у оквиру које су се састали Ричард Никсон (Richard Nixon) и Никита Хрушчов, а што је био први званични сусрет двојице лидера. Иначе, ова изложба, која је грађане СССР-а упознала са америчким начином живота, била је одговор на совјетску изложбу у Њујорку раније исте године.

---

<sup>165</sup> Milko Kelemen, „Susreti sa Stravinskim“, *Poruka pateru Kolbu...*, нав. дело, 75.

<sup>166</sup> Milko Kelemen, „Većeslav Holjevac“, исто, 57.

<sup>167</sup> Branka Đoknić, нав. дело, 154.

<sup>168</sup> Ипак, спровођење Фулбрајт програма са Југославијом започео је пет година касније (1964). Видети у: Радина Вучетић, *Америчке стипендије у Југославији...*, нав. дело, 135–165.

Рекло би се да је кључан догађај за идеју о МБЗ-у, који се збио те 1959. године, Келеменов састанак са тадашњим градоначелником Загреба, Већеславом Хољевцем,<sup>169</sup> на којем му је композитор предочио своје планове о оснивању међународног фестивала савремене музике. Пошто Хољевац испрва није имао разумевања за овакав пројекат, Келемен му је ставио до знања да ће се у том случају за помоћ обратити Београду.<sup>170</sup> Но, очигледно је изражена компетитивна атмосфера између престонице и другог највећег града у земљи утицала да Хољевац ипак промени мишљење, те пружи гаранције за финансијску потпору фестивала. Иначе, да уистину није само Загреб био у оптицају када је почињала да се рађа идеја о фестивалу савремене музике у Југославији, доказују и извесни наводи српског композитора Душана Радића. Он је, наиме, у једном интервјуу из 2004. године, истакао како је Милко Келемен предлагао оснивање групе под називом ‘Југословенска шесторка’, коју би уз Радића и Келемена, чинили још Енрико Јосиф, Иво Малец, Примож Рамовш и Алојз Среботњак, а да се све то одвијало у време формирања МБЗ-а. Своја сећања на тај период Радић је сумирао уз следећу констатацију: „То је било доба лоптања са Музичким бијеналом. Загреб – Београд – Загреб, коначно“.<sup>171</sup>

У сваком случају финансијска помоћ коју је Хољевац обезбедио чинила се драгоценом, али њена мана била је у томе што је градски буџет располагао само динарима, не и девизама, па је Келемену, као већ тада искусном ‘музичком дипломату’, одмах било јасно да се без њих не може ни помишљати на међународни профил музичке манифестације. Стога је Келеменов неопходан корак у оснивачком процесу подразумевао одлазак у иностранство, и то прво у СССР. Није нимало случајно што је Келемен одлучио да се у Москви састане са Јекатарином Фуртсевом (Екатерина Фурцева), тада изузетно утицајном женом у совјетском политичком животу. Она је 1956. године именована за секретара тамошњег Централног комитета,

---

<sup>169</sup> Келемен је очигледно имао велику срећу што је у тренутку покретања загребачког Бијенала, политичке одлуке у граду доносио неко широких видика, попут Хољевца. Наиме, Већеслав Хољевац био је председник Народног одбора града Загреба (што је једнако данашњој функцији градоначелника) од 1952. до 1963. године, када је, због партијске неподобности, смњен са ове функције. Како истиче историчар Иво Голдштајн, „Holjevac se, za razliku od većine komunističkih kadrova, nije zadovoljio da bude puka transmisija volje viših foruma [te je – прим. ММ] iskakao iz nomenklature i bio odveć slobodouman, što jugoslavenskom političkom vrhu nije bilo po volji [...]“. Ivo Goldstein, *Hrvatska 1918–2008*, Zagreb, Europapress holding – Novi Liber, 2008, 492–493.

<sup>170</sup> У својој књизи *Poruka pateru Kolbu*, Келемен у кратким цртама износи ток њиховог разговора: „Dobro, ako nećete da organiziram taj festival u Zagrebu, ja ću ga organizirati u Beogradu“. Holjevac je, kao iglom uboden, hitro skočio sa stolca i viknuo je: ‘A što u Beogradu?’ Ja sam opet sve rastumačio, a on se samo smješкао. Ne, ne, rekao je Holjevac. Taj se festival mora održati u Zagrebu“. Видети у: Milko Kelemen, „Većeslav Holjevac“, нав. дело, 57.

<sup>171</sup> Разговор са Донатом Премеру у емисији *Музика с поводом*, 10. 4. 2004. Наведено према: Душан Радић, *Трагови балканске врлети: време – живот – музика*, Београд, Београдска књига, 2007, 112.



те се као сарадница Никите Хрушчова, активно залагала за процес дестаљинизације. Но, оно на шта је у овом контексту најбитније указати у вези са Фуртсевом, јесте да је она 1960. године ступила на место министарке културе, вршећи огроман утицај на развој тадашњег совјетског културног живота. Такође, она је постала „[...] све више заинтересована за руковођење позориштима и биоскопима, па су многи изузетни глумци и редитељи покушали да обезбеде њено пријатељство како би наставили и поспешили своје каријере“.<sup>172</sup> Овакве намере биле су очигледне и у случају Милка Келемена, који је од мало чега презао у остварењу својих циљева не би ли задобио поверење совјетских званичника. Питање је да ли би, да је Келемен отишао за овакву врсту помоћи у Москву пре званичне обнове југословенско-совјетских односа 1955. године, уопште могао да рачуна на потврдне одговоре на питања која је имао за Фуртсеvu. Истакавши како постоји тобоже превелики амерички утицај на будући југословенски фестивал, Келемен је моментално подстакао Совјете да размишљају о учешћу на предстојећем Бијеналу.<sup>173</sup> Иако ће, како ће се испоставити, гостовање Бољшој театра, првобитно планирано за први МБЗ, остварити на трећем МБЗ-у (1965), треба истаћи чињеницу да је први МБЗ отпочео наступом Опере Хрватског народног казалишта, која је извела *Венчање у манастиру* тадашњег совјетског композитора Сергеја Прокофјева (Сергей Прокофьев).

По повратку из Москве, Келемен је отпутовао на преговоре у Стејт департамент, у Вашингтон, а Америка се, пошто је, између осталих, водила и велику културну борбу против Совјетског Савеза, сасвим очекивано, врло радо одазвала позиву за Бијенале. Иако је, према Келеменовом сведочењу, било речи о доласку Филхармоније из Чикага и Балета из Сан Франциска,<sup>174</sup> од америчких извођача у оквиру првог МБЗ-а ипак ће учествовати само пијаниста Дејвид Тјудор (David Tudor), док ће наступ Балета из Сан Франциска бити уприличен на наредном МБЗ-у (1963).

Могуће да је Келемен ову хладноратовску тактику преговарања применио поучен сопственим искуством са композитором Волфгангом Фортнером, који је Келемена крајем 1950-их година предложио као кандидата за немачку DAAD стипендију. Како је Фортнеров предлог био одбијен са индиректним образложењем на

---

<sup>172</sup> „Јекатарина Фуртсева“, [https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%88%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0\\_%D0%A4%D1%83%D1%80%D1%82%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B0](https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%88%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%A4%D1%83%D1%80%D1%82%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B0) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>173</sup> *Milku Kelemenu za 93. rođendan*, нав. дело.

<sup>174</sup> Милјенка Џогелја, *Повратак музичке авангарде – 46 година послје*, <http://arhiva.nacional.hr/clanak/33933/46-godina-poslije> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

рачун чињенице да Келемен долази из комунистичке земље, Фортнеров проницљив допис, уз коментар, „Ако Kelemenu ne date stipendiju, onda će od Sovjetskog Saveza dobiti dvostruku kako bi studirao kod Šostakoviča“,<sup>175</sup> био је довољно убедљив да се Келемену стипендија ипак омогући. Овакви потези свакако говоре много о тадашњој, очигледно перманентно компетитивној атмосфери између СССР-а и земаља Западне Европе током периода Хладног рата. Таквих друштвено-политичких особености Келемен је био у потпуности свестан, штавише, на њима је градио платформу Музичког бијенала. С тим у вези, Келемен је каткада у својим текстовима и говорио о посебностима Истока и Запада у блоковски подељеној Европи. На питање немачког музиколога Фреда Приберга (Fred Prieberg) о томе како види музичке односе ове две друштвене, политичке и културне стране света, Келемен одговара:

„Kreativni glazbeni odnosi između istoka i zapada bili su vrlo važni u razvoju europske glazbe nakon Drugog svjetskog rata. Zapadna je glazba tada bila usmjerena prema osvajanju, u prvom je planu stajao intelekt; istočna je glazba bila zapriječena i ukočena političkim predrasudama, a u prvom je planu bila emocija. Prodor poljske, jugoslavenske, čehoslovačke, rumunjske i mađarske glazbe u europski koncert [sic!] imala [sic!] je kompenzacijski značaj: istok je senzibilizirao zapad, a zapad je upozorio istok na nove skladateljske metode.“<sup>176</sup>

Да је у југословенској, и уже, загребачкој средини, без сумње тада владала једна друштвена и културна атмосфера отворености и спремности за новине, потврђује и хроничар Стево Остојић у тексту *Нове иницијативе*, објављеном у *Политици* 22. јануара 1960. године. У том чланку овај критичар указује на три јасно профилисане тенденције, односно три приоритета у културном животу Загреба 1960. године, а то су: оснивање књижевно-културног часописа, који би неговао критичку реч (ради се о часопису *Telegram*, покренутом 1960. године), оснивање позоришта експерименталног и авангардног карактера, попут београдског *Атељеа 212*, и утемељење првог међународног фестивала савремене музике. Тим поводом, Остојић је, између осталог, забележио: „Приједлог је изнијет, изгледа, у добар час, клима је без сумње повољна па се од same zamisli Udruženja kompozitora Hrvatske – pošlo već koji korak dalje... Članovi Savjeta za kulturu Narodnog odbora grada saglasili su se ovih dana sa idejom da je moguće i potrebno okupiti, na priredbi međunarodnog značaja istaknute kompozitore, reproduktivne

<sup>175</sup> Milko Kelemen, „Wolfgang Fortner“, *Poruka pateru Kolbu...*, нав. дело, 51.

<sup>176</sup> Dvadeset pitanja Freda K. Prieberga, у: Erika Krpan (ур), *Labirinti*, нав. дело, 45.

umjetnike i muzičke kritičare. Sa ovim prijedlogom saglasio se i Savjet za kulturu Hrvatske“.<sup>177</sup>

Ипак, за прецизније разумевање комплетне политичке атмосфере у каквој је настајао МБЗ, потребно је истаћи и то да је Келемена за све време његових преговарачких путовања, пратила Управа државне безбедности (УДБА) тадашње Југославије, од које је у једном тренутку добио и позив на саслушање. На питање из којих разлога путује у тако кратком временском периоду од Москве до Вашингтона, Келемен је, апострофирајући важност утемељења Музичког бијенала за културни живот целе државе, надлежнима УДБЕ одговорио како антагонизме Американаца и Руса искоришћава искључиво за добробит Југославије.<sup>178</sup> Дакле, тадашње политичке прилике у Југославији, због којих је ова земља била Исток Западу, а Запад Истоку, Келемен је одлично познавао, те је, испоставиће се, утемељењем и одржавањем првог МБЗ-а, омогућио да се у Југославији, и то баш неколико месеци пре оснивања Покрета несврстаних, уистину сретну, у политичком смислу, музички Исток и музички Запад. Међутим, паралелно са одобравањем такве манифестације од стране политичког врха, знајући да се тиме Југославији гради добар имиџ у међународној политици, свега неколико недеља пре почетка Бијенала у Централним комитетима дискутовало се о томе колико је овај фестивал подобан за социјалистичко друштво, и да ли би се њиме у Југославију унео дух декаденције такозваног ‘буржоаског западног света’.<sup>179</sup> Такође, само месец дана пре одржавања првог МБЗ-а, Идеолошка комисија СКЈ одржала је седницу на тему *О негативним појавама у култури*.<sup>180</sup> Стога су Келеменове иницијативе за оснивање Музичког бијенала еклатантан пример који потврђује тезу Радине Вучетић о југословенском политичком систему, као формацији сазданој од низа ‘противречности’. Наиме, како истиче поменута историчарка, у Југославији је отвореност „[...] smatrana dobrodošlom samo dok nije ugrožavala dogmu i dok se sistem nije dovodio u pitanje“.<sup>181</sup> С тим у вези, са укидањем Агитпропа, културни и уметнички радници никако нису престали да се суочавају са цензурама. Упркос томе што смо

---

<sup>177</sup> Stevo Ostojić, Nove inicijative, у: Stevo Ostojić (ур), *Javni dnevnik. Zagrebački kulturni i društveni horizonti 1952–1980*, Zagreb, Globus, 1981, 80–81.

<sup>178</sup> Још је занимљивији био одговор званичника УДБЕ на ову Келеменову изјаву, који је гласио: „Па то је сјајно, настави овако и даље“. Видети у: *Milku Kelemenu za 93. rođendan*, нав. дело.

<sup>179</sup> Milko Kelemen, *Muzički biennale Zagreb, zašto?*, нав. дело, 9.

<sup>180</sup> Branka Doknić, нав. дело, 156.

<sup>181</sup> Радина Вучетић у наставку истиче и ово: „Zapadna kultura, zapadni standardi i idoli sa zapada mogli su, dakle, da ‘prolaze’, čak su i bili poželjni da bi socijalističko društvo pokazalo svoje ‘humano lice’, ali suprotstavljanje dogmi nije tolerisano, što pokazuju mnogobrojni pritisci i zabrane u kulturi“.<sup>181</sup> Видети у: Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam...*, нав. дело, 399.

раније навели низ примера о отворености Југославије према Западу, треба нагласити да је власт током 1950-их година оснивала бројне комисије које су се бавиле посебним проблемима идеологије, науке и просвете, тако да је утицај партије практично остао исти, али ‘обојен’ тиме што југословенски систем цензура није био усмерен ка застрашивању (као у СССР-у), већ се служио стратегијом ‘придобивања’ уметника.<sup>182</sup> Такође, не сме се изгубити из вида (на шта је раније већ указано), да је баш период од 1961. до 1963. године обележен присним односима Југославије и СССР-а, што се одразило и на уметнички живот Југославије. Поред Титове осуде апстрактне уметности из 1963. године (о којој ће бити више речи нешто касније), један карактеристичан податак обележио је поље филмске индустрије из исте године, а то је да се први пут после 1948. у Југославију увезло више совјетских (48) него америчких (35) филмова.<sup>183</sup> С тим у вези, истакнимо и да је Келемену лично, поводом учешћа Џона Кејџа (John Cage) на другом МБЗ-у 1963. године, на седници Градског комитета предочено да сугерише Кејџу да одређене делове предстојећег ‘експерименталног’ наступа изостави.<sup>184</sup> О једном мудром потезу Милка Келемена, који сведочи о томе да је овај композитор веома добро познавао проблематику унутрашње и спољне политике тадашње Југославије, говори то што је поводом другог МБЗ-а, посебно истакао учешће композитора Луиђија Нона, члана тадашње Комунистичке партије Италије, а што је, према Келеменовим речима, југословенским политичким елитама требало да покаже да се и те како може истовремено бити и комуниста и авангардиста.<sup>185</sup> Иначе, о политички подобној позицији Луиђија Нона у југословенском културном животу овога периода, на изванредан начин сведочи и то што је 1960-их београдски часопис *Kultura* објавио текст овог италијанског композитора, *Kultura, muzika, politika*, у којем је Ноно, између осталог, истакао: „Za mene je socijalizam vezan s ljudskim smislom za pronalaženje, s visprenošću i fantazijom čoveka koji se u raznim situacijama, u raznim uslovima geografskim, istorijskim, ekonomskim, kulturnim itd. probija ka slobodi i čovečnosti“.<sup>186</sup> Поред тога што се борио са политичким отпорима, Келемен је, као први

---

<sup>182</sup> Radina Vučetić, *Monopol na istinu...*, нав. дело, 49.

<sup>183</sup> Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam...*, нав. дело, 107.

<sup>184</sup> Келемен се поводом тога заиста обратио Кејџу, који је, према Келеменовом сведочењу, исказао пуно разумевање. Међутим, на самом наступу амерички композитор је, по свему судећи, одустао од претходно датог обећања, те изазвао прилично негативне реакције југословенске публике. Milko Kelemen, „John Cage“, *Poruka pateru Kolbu...*, нав. дело, 64.

<sup>185</sup> Видети у: Milko Kelemen, „Luigi Nono“, *Poruka pateru Kolbu...*, нав. дело, 66.

<sup>186</sup> У наставку овог текста Ноно закључује: „Otuda mislim da današnja kultura pre svega znači nove odnose među ljudima dajući mogućnost za nove oblike života. Na taj način se socijalizam shvata kao nova kulturna vrednost koja tek onda postaje ono što jeste ako znači više, čovečnije, slobodnije društvo u poređenju s

човек МБЗ-а, био на мети и појединаца из редова струке. Тако је Стјепан Шулек, познати заговорник неоромантичарских тенденција, покушао да свој велики ауторитет у музичким круговима Загреба неретко користи не би ли сузбио уплив авангардних тенденција, промовисаних на Музичком бијеналу, називајући, притом, актере ове манифестације ‘музичким незналицама’.<sup>187</sup>

Дакле, иако је отвореност Југославије за Запад од 1950-их година несумњиво допринела либерализовању духовне климе на домаћем тлу и стварању атмосфере шире толерантности, и иако су припадници млађе, авангардно оријентисане генерације композитора постајали све ‘гласнији’, предочена ситуација ипак показује да се први међународни фестивал савремене музике у Југославији рађао на правом раскршћу – у атмосфери низа амбивалентности, како на друштвено-политичком, тако и на естетичко-музичком плану.

\*\*\*

Ако стваралачку авангардност једног уметника подстиче и одређује неколицина урођених и стечених особина психолошке, социолошке и естетичке природе, али и „[...] одређена уметничка и вануметничка клима једне средине,“<sup>188</sup> онда се Милко Келемен, на основу многострукости његовог деловања у послератним годинама, с правом може сматрати водећим протагонистом авангардних тенденција у Југославији. Уметничка и вануметничка клима како Југославије, тако и Западне Европе, стимулативно су, свака на свој начин (у негативном, односно позитивном смислу), деловале на Келеменову, и иначе, бунтовно-модернистичку природу, припремајући га „[...] за агитацију и глазбену револуцију, која је имала своју кулминацију у првом Музичком бијеналу 1961. године“.<sup>189</sup> Недвосмислено је да се још нека композиторска имена, попут, рецимо, Владана Радовановића или Ива Малеца, уписују у сам врх авангардних појава југословенског послератног музичког модернизма већ пре 1961. године. Међутим, оно што је Келемена ипак чинило јединственим, јесте његов свестрани ангажман ка томе да сва своја дотадашња искуства, стечена на извориштима европске и светске авангарде, осим

---

prethodnim društvom“. Видети у: Luidi Nono, Kultura, muzika, politika, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 4, 1969, 126.

<sup>187</sup> Тако је, као један од најгорљивијих противника утемељењу МБЗ-а од стране његовог некадашњег студента Милка Келемена, Шулек о почелима овог фестивала својевремено забележио: „Činjenica je da taj idiotski biennale stoji užasno puno novaca a svrha mu je da se u desetak dana uz kamuflažu jednog ili dva dobra orkestra sa normalnom pametnom muzikom izžive naše najveće nezalice, amuzikalna čeljad, problematični karakteri i uglavnom umjetnički probisvijet“. Наведено према: Lidija Balog-Petrović, *Recepcija opusa Stjepana Šuleka u glazbenoj kritici njegova vremena*, у: Eva Sedak (ур), *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.–1960.*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, 182.

<sup>188</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, нав. дело, 43.

<sup>189</sup> Dvadesetšest pitanja Eve Sedak, нав. дело, 30.

кроз своје музичко стваралаштво, угради и у државни пројекат – међународни фестивал – као културно добро своје државе.

### III 3. Музички бијенале Загреб: организационо-програмско-репертоарски аспекти

Ако је од средине 1950-их година главна одлика југословенске спољне политике била изванблоковска политика несврстаности, са којом се усаглашавао и ток организације Музичког бијенала Загреб, на унутрашњем плану шеста деценија двадесетог века обележена је грађењем сопственог пута у социјализам, такозваног радничког самоуправљања, праћеног ДДД политиком (децентрализација–дебирокупација–демократизација), а на коју организација загребачког фестивала такође није остала имуна. Током 1950-их и 1960-их година интензивно ће се радити на децентрализацији државе, не би ли се оживели неразвијенији делови земље, што је за последицу имало све веће овлашћења републичких, наспрам савезних, односно федералних закона. Тако ће се врхунац политичке децентрализације, отпочете 1950-их, десити доношењем Устава 1974. године, чиме је, према мишљењу историчара Предрага Марковића, створена, практично, конфедерација осам држава (шест република и две покрајине), чији су једини преостали симболи заједништва били сâм Тито и Армија.<sup>190</sup>

Формирањем Савета за просвету и културу на републичком нивоу, али и по срезовима и општинама, одговорност федерације у одлучивању у култури већ је од средине 1950-их година значајно сужена.<sup>191</sup> Тако је читав скуп логистичких ингеренција првог међународног фестивала савремене музике припао, чак не ни републици у којој се приређивао, већ самом граду. То на специфичан начин потврђује и пропратни текст из једног од концертних програма (1961), у којем се наводи како „[...] Biennale treba da postane kulturna manifestacija prvoga reda, koja će dostojno reprezentirati svoj grad u zemlji i inozemstvu [...]“.<sup>192</sup> Дакле, утемељење и организација МБЗ-а били су потпуно изоловани од надлежности, на пример, савезне Комисије за културне везе са иностранством, а која је без сумње могла значајно да допринесе читавом процесу. Музички бијенале Загреб утемељен је под покровитељством

<sup>190</sup> Predrag J. Marković, *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*, Beograd, Službeni glasnik, 2007, 21.

<sup>191</sup> Branka Doknić, нав. дело, 137.

<sup>192</sup> *Muzički biennale Zagreb – Program priredaba 17–24. V. 1961*, Zagreb, Koncertna poslovница Hrvatske – Turistički savez grada Zagreba, 1961, 1.

Народног одбора града Загреба, у чијим је оквирима деловао градски Савет за културу, именован баш те 1961. године у јануару, дакле, свега неколико месеци пре одржавања првог Бијенала. Иако је велики део организације фестивала финансирао Келемен лично (споменули смо колико је тада зарађивао од продаје својих партитура), градски Савет за културу омогућио је финансијску подршку у износу од петнаест милиона динара (што је приближно данашњих сто педесет хиљада евра), а то је, у поређењу са осталим расходима, била највећа сума за неки појединачни пројекат.<sup>193</sup>

Организација првог МБЗ-а припала је Концертној пословници Хрватске (каснији назив Концертна дирекција Загреб), на чијем се челу налазио Јосип Стојановић, а која је још 1951. године изузета из Министарства просвете и почела да делује у оквиру Удружења музичких уметника Хрватске. Иако је то за Пословницу значило губитак непосредније финансијске подршке, ипак је њен нови контекст рада, у склопу, макар декларативно стручног, а не политичког тела, био важан професионални искорак тадашње музичке струке. Треба истаћи да је током 1950-их година једино Југоконцерт у Београду, с обзиром на то да је располагао девизним средствима, имао званично право за успостављање међународне културне сарадње у погледу гостовања домаћих и страних музичара. Међутим, према наводима Павеа Циндрића, Концертна пословница „[...] i bez tih je privilegija postupno sve više stupala u dodir s inozemnim umjetnicima i koncertnim agencijama, ostvarujući tako aranžmane uz plaćanje u dinarima“.<sup>194</sup> Уз Концертну пословницу, као главно фестивалско тело МБЗ-а, деловао је Одбор Музичког бијенала Загреб, којим је управљао Милко Келемен, док су се међу осталим члановима (иначе, сви актери искључиво републичког, хрватског музичког живота) нашли и: Мило Ципра, Милан Хорват, Кораљка Кос, Бранка Лалић, Иво Мачек, Миљенко Паравић, Фердо Помикало, Марија Риц, Славко Златић, Иво Вуљевић и Јосип Стојановић, који је уједно био и директор фестивала. Последња двојица аутора, Вуљевић<sup>195</sup> и Стојановић,<sup>196</sup> били су најближи сарадници Милка Келемена у процесу

---

<sup>193</sup> Lucija Markulin, нав. дело, 70.

<sup>194</sup> Pavao Cindrić, *Koncertno poslovanje u Zagrebu: u povodu 75-godišnjice osnutka prve strukovne koncertne organizacije (Odbor za unapređivanje komorne glazbe) i 20-godišnjice rada Koncertne poslovnice (direkcije) Zagreb*, Zagreb, Koncertna direkcija Zagreb, 1971, 42.

<sup>195</sup> Иво Вуљевић (о чијој ће делатности више бити речи у поглављу о ЈМТ) током 1940-их и 1950-их година био је на руководећим функцијама Хрватског народног казалишта и Радио Загреба, а касније се истакао и као активан друштвени радник, као делегат у неколицини политичких тела. У свом тексту посвећеном Вуљевићу, Милко Келемен истиче: „Imao je talent da iz ničega napravi nešto veoma značajno, da pomogne tamo gdje je izgledalo da je sve propalo. Bio je svestrani menadžer, gotovo američkog, kapitalističkog tipa [...] moj glavni suradnik uz Stojanovića prilikom organiziranja Muzičkog biennala“. Milko Kelemen, „Ivo Vuljević“, *Poruka pateru Kolbu...*, нав. дело, 42.

настајања Музичког бијенала. Осим што је колаборација остварена на пријатељској основи, нема сумње да је Келемена на сарадњу са Вуљевићем и Стојановићем подстакла и чињеница да су ова двојица музичара у том тренутку заузимала важне функције у музичким круговима Загреба, што је за одјек и утицај новооснованог фестивала био веома важан чинилац. Што се тиче комуникације око репертоарских питања са музичарима из осталих југословенских република, она је текла директно; другим речима, учесници тих процеса су се, према сведочењу музиколога Сеадете Мицић, договарали непосредно, што је утицало на то да целокупна процедура не буде чврсто административно устројена.<sup>197</sup>

Године 1961, поводом одржавања првог Музичког бијенала Загреб, Програмски одбор овог међународног фестивала савремене музике, на челу са Милком Келеменом, издао је саопштење да се на МБЗ-у изводи музика из свих крајева света, уз услов да је ‘напредна по тенденцији и квалитетна по уметничком домету’, при чему се у наставку наводи да се „[...] u sastavljanju programa 1. MBZ-a išlo na širok prikaz različitih tendencija u suvremenoj glazbi, na koncepciju sveobuhvatnosti muzičkih zbivanja, na širinu i bogatstvo pojava u glazbi 20. stoljeća“.<sup>198</sup> Идеја да се на овом фестивалу музика двадесетог века третира као савремена музика (а не само музика послератне авангарде), свакако је, с једне стране, била повезана с неопходношћу успостављања веза са ратом угушеним модернистичким тенденцијама. Међутим, сведоци смо да су до 1960-их година музичка збивања у Југославији и свету била прилично хетерогена (некада и доста удаљена од модернистичке природе), што наводи на размишљање да је тако постављена концепција МБЗ-а сасвим легитимно могла да обухвати и, на пример, соцреалистичка остварења, а што би онда отворило даља питања у вези са легитимитетом фестивала, који претендује на афирмацију савремене музике, ‘напредне по тенденцији’. Тај проблем, оснивач манифестације, Милко Келемен, мудро је решио речима – ‘плурализам и толеранција’.

---

<sup>196</sup> Јосип Стојановић такође је, као и Вуљевић, био уредник Радио Загреба (1945–1960), затим, председник Удружења композитора лаке музике Хрватске (од 1957), а од 1960. године вршио је дужност директора Концертне пословнице Хрватске. Као стваралац, афирмисао се претежно у домену популарне музике. О његовом директорском мандату у оквиру Концертне пословнице Хрватске, који започиње годину дана пре одржавања првог Бијенала, музиколог Ерика Крпан је забележила: „On će s jedne strane kreativnom gestom stvaraoca, a s druge marljivošću i ljudskom toplinom prevesti Koncertnu poslovnicu Hrvatske – od 1965. Koncertnu direkciju Zagreb – od djelatnosti temeljene na poslijeratnom zanosu i inicijativi pojedinaca do dobro organizirane agencije s razgranatom mrežom međunarodnih poslova“. Видети у: Erika Krpan, *Organizacija između izazova i standarda*, у: Jagoda Martinčević (ур), *Koncertna direkcija Zagreb: 50 godina*, Zagreb, Koncertna direkcija Zagreb, 2002, 8.

<sup>197</sup> Разговор аутора рада са музикологом Сеадетом Мицић, нав. дело.

<sup>198</sup> Lucija Markulin, нав. дело, 72.



Упориште овакве шире концепције фестивала могли бисмо пронаћи и у естетичким схватањима савремене музике од стране самог Келемена, која се темеље на плурализму и идеји да се у музици све (технолошке) могућности нашег времена могу ујединити „[...] bez straha da će biti eklektičke, jer jedinstvo misli ostaje uvijek u prvom planu“.<sup>199</sup> Дакле, крајња демократичност естетичких компонената програмске политике МБЗ-а коинцидира са Келеменовим тумачењем музичке уметности и музичког стваралаштва уопште, што нам говори о томе како се Келемен-оснивач фестивала, уписује у његов програм као Келемен-композитор, који поводом покушаја дефинисања сопственог стваралачког стила, истиче: „Važna karakteristika mnogih avangardnih skladatelja druge polovice dvadesetog stoljeća je stilistička ‘otvorenost’“.<sup>200</sup> Свакако не треба занемарити ни чињеницу да је термин ‘толеранција’ био подесан и онда када је требало оправдати немогућност да се репертоар овог фестивала испуни искључиво рецентним остварењима. У сваком случају, бијеналску ‘толеранцију’, као принцип кога се Келемен чврсто држао, могли бисмо да сагледамо и кроз две засебне категорије: политичку – сусрет композитора од Америке до СССР-а, као потврда југословенске политике несврстаности; и музичку – једини услови које је програмска комисија истакла у вези са критеријумима које дела морају да задовоље, односили су се ‘напредност по тенденцији’ и ‘квалитет по уметничком домету’, без жанровских, стилских и композиционо-техничких ограничења. Осим тога, та ‘политичка толеранција’ није била резултат само спољне политике, већ и унутрашње. На питање аутора овога рада, због чега су поједина дела, која нису одговарала критеријумима савремене музике (проромантичарска, фолклорна или, пак, остварења са знацима соцреалистичке оријентације), уврштена у репертоар првог МБЗ-а, музиколог Сеадета Миџић (актер збивања на првом МБЗ-у) одговорила је да се радило о некој врсти Келеменове сусретљивости и обазривости, као и о његовој свесности да организаторима првог МБЗ-а није искључиво потребан скандал као такав. Осим тога, толеранција и плурализам биле су две речи које су тих година збиља ‘владале светом’ у различитим друштвеним сферама, те истовремено биле и погодне за неутрализацију свих могућих примедби на рачун музике која се изводи на МБЗ-у. Тако су плурализам и толеранција као две политичке фразе, према речима Сеадете Миџић, на овом

---

<sup>199</sup> Milko Kelemen, *Moji estetski principi*, нав. дело, 19.

<sup>200</sup> Eva Sedak, *Dvadesetšest pitanja*, нав. дело, 35.

југословенском фестивалу савремене музике заиста имале и свој ‘доказни материјал’.<sup>201</sup>

Може се констатовати да су ови оријентациони проблеми програмске политике фестивала савремене музике израстали и из онога што је проблематика самог појма савремене музике, те овом приликом указујемо на доприносе два аутора са ових простора, чија су тумачења савремене музике важна за проблематику контекста југословенске музике и програмске концепције првих фестивала савремене музике. Наиме, познато је да се савремена музика, пре свега, може схватати као хронолошка и као проблемска одредница. У првом случају, под савременом музиком подразумевала би се било која музика која настаје у одређеном тренутку у ком се истовремено о њој и расправља, док се савремена музика као проблемска одредница, како истиче музиколог Мирјана Веселиновић-Хофман, односи на музику двадесетог века, или још уже, музику друге половине двадесетог века (послератне авангардне тенденције), односно музику од 1970-их година двадесетог века (постмодернистичке тенденције).<sup>202</sup> На тај начин, како закључује поменута ауторка, термин савремена музика, с обзиром на двадесети век, задобија прелазно значење од хронолошког ка проблемском, и користи се за обележавање најразличитијих стилских тенденција од почетка двадесетог века.<sup>203</sup> Сличном проблематиком бавио се и хрватски музиколог Никша Глиго, расправљајући о терминима савремена музика у општем смислу и у ужем значењу. Први Глигов термин заправо је аналогија хронолошкој категорији савремене музике, док је други, музика у ужем значењу, сродан проблемској одредници савремене музике, о чему говори Мирјана Веселиновић-Хофман. Тако музику у ужем значењу Глиго назива још и естетичком категоријом, подразумевајући различите врсте савремености датог тренутка, то јест, ону музику која највише одговара духа времена двадесетог века.<sup>204</sup>

Дакле, рекло би се да је Милко Келемен термином ‘толеранција’, заправо, адекватно одговорио на вишезначност концепта савремене музике као музике двадесетог века. С друге стране, Келемен је у једном од својих интервјуа истакао како је ‘толеранција’, уграђена у темеље МБЗ-а, предвиђала могућност да се у исто време, на једном фестивалу, без проблема могу извести и дела Џона Кејџа, али и оних аутора

---

<sup>201</sup> Разговор аутора рада са музикологом Сеадетом Мицић, нав. дело.

<sup>202</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Savremena muzika u svetlu održivosti u autonomno muzičkom, interkulturalnom i interdisciplinarnom okruženju*, у: Miško Šuvaković (ур), *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 25.

<sup>203</sup> Исто.

<sup>204</sup> Видети у: Nikša Gligo, *Između suvremenosti i avangarde...*, нав. дело, 20.

који су већ припадали такозваној класици савремене музике.<sup>205</sup> На тај начин, иако није експлицитно наведено да ће се на МБЗ-у савремена музика третирати као проблемска категорија, односно као оно што тај термин у ужем смислу означава, ипак је јасно да је Келемен концепцију ‘свеобухватности музичких збивања у двадесетог веку’, сместио у естетичке оквире оних струјања која промовишу, или би макар требало да промовишу Нови звук, односно Нову музику.<sup>206</sup>

У изјавама поводом деветог МБЗ-а (1977), Милко Келемен се осврнуо на оно што је била иницијална идеја програмске политике из првих година одржавања овог фестивала, а која је, према тадашњим његовим речима, подразумевала три категорије: извођење дела светски познатих аутора, са циљем да се привуче што више публике на неафирмисани фестивал, затим, извођење оних композитора који су истакнути ствараоци у својим земљама, али не нужно познати и међународној јавности, и на концу, представљање непознатих и младих композиторских имена, што је требало да фестивалу, између осталог, обезбеди и експериментални карактер.<sup>207</sup> Трудећи се да МБЗ-у обезбеди високоуметнички квалитет, комерцијалан успех, али и авангардни карактер, Келемен је на својеврстан начин усагласио критеријуме фестивала са онима о којима говори теоретичар Дарко Лукић.

Таксативни наводи о физиономији МБЗ-а, али и његовим кључним циљевима и задацима, дати су у једној од програмских књижица (из 1963. године), при чему се наводи да би ова манифестација требало:

---

<sup>205</sup> Келемен наводи: „Ми смо први пут изводили нпр. Cagea што је у оно доба било незамисливо. I zbog toga što smo izvodili takve i slične stvari, nas su napadali i govorili da Biennale uopće nema ili ima vrlo malo lijepih i dobrih skladbi i da je to sve što mi radimo nešto snobističko, ali nisu zamijetili da smo istodobno već i onda izvodili skladbe koje su bile sasvim klasične, one koje su spadale u klasiku moderne glazbe“. Видети у: Branko Lazarin, Ne vidim razlike između modernog i avangardnog. Milko Kelemen u razgovoru s Brankom Lazarinom, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 298.

<sup>206</sup> Термини Нови звук/нови звук или Нова музика/нова музика захтевају разјашњење. Наиме, написана малим словом ‘н’, нова музика може означавати било коју музику која је представљала нешто ново у одређеном историјском периоду. С друге стране, Нова музика са великим ‘Н’ односи се на антиромантичарски став развоја музике у двадесетог веку, почев од атоналних дела Арнолда Шенберга, или још уже, на тенденције развоја музике после Другог светског рата. Видети у: Nikša Gligo, „Nova glazba“, у: Nikša Gligo (ур), *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ – Matica hrvatska, 1996, 176–178; Термин Нова музика користи се не би ли се указало на музику која није само нова, већ и авангардна, па тако, на пример, Булезов *Чекић без господара* (1955) јесте Нова музика, али Шостаковичева (Дмитриј Шостакович) *Десета симфонија* (1953) то није. Видети у: Paul Griffiths, „New Music“, у: Paul Griffiths (ур), нав. дело, 127; Такође, Новом музиком се означава надређена категорија, односно широки простор у оквиру којег се могу разликовати два смера развоја музике – модерна и авангардна – које се међусобно разликују по критици традиције, при чему се у развоју Нове музике после 1950. ова два њена смера знатно преплићу. Видети у: Hermann Danuser, *Glasba 20. stoljeća* (прев. Nikša Gligo), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 331–332.

<sup>207</sup> Ljiljana Ivanović, нав. дело, 53.

„da omogući izravni stvaralački dodir suvremene jugoslavenske muzike i naše kulturne javnosti sa suvremenim muzičkim nastojanjima i težnjama u drugim zemljama,

da svojim priredbama pridonese orijentaciji suvremene jugoslavenske muzike, produktivne i reproduktivne, prema razvojno nužnom i adekvatnom stvaralačkom izrazu, koji proističe iz novih društvenih, naučnih i umjetničkih kretanja, promjena i saznanja u našem vremenu,

da utječe na kritično utvrđivanje mjerila i vrijednosti suvremene muzike, naše i strane, konfrontacijom stilova, nastojanja i pokušaja,

da pripomogne traženju novih i vlastitih stvaralačkih puteva jugoslavenske muzike kao izraza društvene stvarnosti u kojoj ona nastaje i djeluje,

da na taj način Muzički biennale Zagreb postane onim umjetničkim uporištem i stalnom tribinom, na kojoj će suvremena muzika naše socijalističke zemlje neovisno afirmirati svoja nastojanja i dostignuća“.<sup>208</sup>

#### **III 4. Muzički bijenale Zagreb kao kulturni doprinos jugoslovenskoj politici nesvrstanošći**

Kako je druga polovina 1950-ih godina na ovim prostorima „[...] obilježena potragom za sidrištem u svjetskoj politici i drukčijim pozicioniranjem Jugoslavije“,<sup>209</sup> tako se već na samom početku 1960-ih zbiva događaj koji će predodrediti razvoj jugoslovenskog društveno-političkog i ekonomsko-privrednog života, pa neće zaobići ni kulturno-umjetničke delatnosti. Rеч је о оснивању Покрета несврстаних и одржавању прве конференције од 1. до 6. септембра 1961. године у Београду, чиме се Југославија, уз неколицину афричких, азијских и јужноамеричких држава, супротставила колонијализму, те означила своју неутралну позицију у хладноратовском блоковски подељеном свету. Наравно, до одржавања ове конференције није дошло изненада. Јосип Броз Тито је још крајем 1954. и почетком 1955. године (први пут) посетио азијски континент (Индију и Бурму/Мјанмар), те се по повратку са тог путовања састао са египатским председником Гамалом Абделом Насером (Gamāl ‘Abd an-Nāsir). Годину дана касније на Брионима је био уприличен и први састанак (1956) Тита, Насера и

---

<sup>208</sup> Muzičkom biennalu Zagreb je zadaća, у: Milko Kelemen, Aleksandar Reiching, Josip Stojanović, Ivo Vuljević (ур), *Muzički biennale Zagreb. Festival international de musique contemporaine 8–16 V 1963* [Програмска књижица], Zagreb, Muzički biennale Zagreb – Turistički savez grada Zagreba, 1963, 1.

<sup>209</sup> Tvrтко Јаковина, Југославија на међународној позорници. Активна коегзистенција несврстане Југославије, у: Латинка Перовић, Драго Роксандић, Митја Великонја, Wolfgang Hoepken, Florian Bieber (ур), *Jugoslavija u istorijskoj perspektivi*, Beograd, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2017, 448.

индијског премијера Џавахарлала Нехруа (Javāharlāl Nehrū), чиме је рад на платформи несврстаности (не)званично и почео.<sup>210</sup> Том приликом донета је и Брионска декларација, у којој се, између осталог, наводи да се „[...] mir ne može postići podelom, već težnjom ka kolektivnoj sigurnosti u svetskim razmerima i proširivanjem oblasti slobode, kao i okončanjem dominacije jedne zemlje nad drugom“.<sup>211</sup>

Имајући у виду спољни и унутрашњи политички значај овог покрета, неретко се наводи да су пројекат политике несврстаних, као политика балансирања између Истока и Запада, те концепт самоуправног социјализма, модела који је покушао да на изванредан начин помири западни капитализам са социјалистичком идеологијом (дакле, поново је посредни својеврсно вагање, у овом случају економско) били кључни стубови југословенске политике од 1948. године. После сукоба између Југославије и Информбироа, Тито се окреће Западу, и могао би се, с једне стране, стећи утисак да је наступио период благостања, омогућен великом економском помоћи, која је Југославији пристизала из Америке. Међутим, оснивање Покрета несврстаних изазвало је негодовање Американаца, а нарочито јер се и сâм Тито током свог говора у оквиру ове конференције, много више посветио критици западног капитализма, него репресивног источног комунизма. Тако се период од 1961. до 1963. године види као значајно захлађење односа Америке и Југославије,<sup>212</sup> па у складу са својом политиком прилагођавања на разини Исток – Запад, југословенски званичници јачају своје односе са Совјетским Савезом, што резултира узајамним посетама Београду и Москви од стране Леонида Брежњева (Леонид Брежнев) и Јосипа Броза Тита током 1962. године.<sup>213</sup> Но, већ од 1963. године југословенско-амерички односи се видно опорављају, о чему сведочи велика финансијска помоћ коју је Америка упутила Југославији за обнављање земљотресом погођеног Скопља. Исте године Тито се састаје са Џоном Кенедијем (John Kennedy), што је био најзначајнији званични сусрет два председника до тада. И Запад и Исток имали су стратешке интересе да одржавају добре односе са Југославијом, а Тито се, због тога, како закључује историчар Предраг Марковић, практично осећао да може да диктира услове сарадње. До захлађења са

---

<sup>210</sup> Више о томе видети у: Đorđe Radenković, *Aktivna miroljubiva koegzistencija i načela spoljne politike Jugoslavije*, у: Branko Dadić (yp), *Jugoslavija u svetu. Međunarodni odnosi i spoljna politika Jugoslavije 1941–1969*, Beograd, Novinsko-izdavačko preduzeće „Mladost“, 1970, 206.

<sup>211</sup> Jovana Georgievski, „Sve je počelo u Beogradu“. Šta je danas sa Pokretom nesvrstanih, *BBC News*, <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-53976743> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>212</sup> Dragan Bogetić, *Jugoslovensko-američki odnosi 1961–1971*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, 2012, 6–7.

<sup>213</sup> Занимљиво је споменути да композитор Игор Стравински, као амерички држављанин, 1962. године посећује Совјетски Савез, док ће следеће године присуствовати другом МБЗ-у у Југославији (1963).

једном или другом страном ће повремено долазити, али та захлађења више никада Југославију неће довести „[...] на руб ратне опасности“.<sup>214</sup>

Када је реч о првом конкретном, институционалном зближавању музичара са обеју страна Гвозедене завесе, оно се десило у Пољској, на фестивалу Варшавска јесен 1956. године. Из архивске документације овог фестивала (у коју сам имао увид посредством студије ауторке Синтије Бајландер /Cynthia Bylander/, посвећене Варшавској јесени), уочавају се три категорије, на основу којих су вршени пописи композитора-учесника – пољски, западноевропски, источноевропски/совјетски – а чињеница да је композитор Крешимир Фрибец, чије је дело *Космичка кретања* (1961) било прво југословенско дело на репертоару (пете) Варшавске јесени, сврстан у другу категорију – западноевропски композитори (заједно са Кејџом, Булезом, Штокхаузенем и другима),<sup>215</sup> свакако много говори о слици која је тих година формирана о Титовој држави. Према речима оснивача МБЗ-а, Милка Келемена, југословенски фестивал јесте имао сличне циљеве као и Варшавска јесен (музичко сучељавање два политичка блока), али је ипак, „[...] stasajući на терену који се политички, друштвено, географски и музички разликовао од оног пољског, већ зарана открио vlastitu fizionomiju“.<sup>216</sup> С тим у вези, на питање шта су организатори МБЗ-а желели да постигну, Келемен је, између осталог одговорио и ово:

„Бијенале смо замислили као место за слободну информацију и широку размену на плану модерне музике. Верујемо да баш у нашој земљи, с обзиром на њен ванблоковски положај и политику коегзистенције, постоје сви услови за такав један међународни форум, на коме би се равноправно и без штетних предрасуда састали представници и Истока и Запада“.<sup>217</sup>

У поглављу о улози Милка Келемена у оснивању МБЗ-а, установљено је да је овај композитор, практично, целокупан преговарачки поступак базирао на противречностима два пола хладноратовске политике, којима би се у Југославији омогућила музичка конфронтација. Тако се идеја музичког сусрета Истока и Запада, уграђена у темеље МБЗ-а, као изванблоковске манифестације, одржане свега неколико

<sup>214</sup> Предраг Ј. Марковић, *Београд између истока и запада 1948–1965*, нав. дело, 36.

<sup>215</sup> Cynthia Bylander, *The Warsaw Autumn. International Festival of Contemporary Music 1956–1961: Its Goals, Structures, Programs, And People*, Columbus, The Ohio State University Press, 1989, 571, [https://monoskop.org/images/d/d2/Bylander\\_Cynthia\\_E\\_The\\_Warsaw\\_Autumn\\_International\\_Festival\\_of\\_Contemporary\\_Music\\_1956-1961.pdf](https://monoskop.org/images/d/d2/Bylander_Cynthia_E_The_Warsaw_Autumn_International_Festival_of_Contemporary_Music_1956-1961.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>216</sup> Milko Kelemen, *Svijet suvremenog zvukovlja kao labirint. Zagrebački muzički biennale*, у: Милко Келемен (ур), нав. дело, 31.

<sup>217</sup> Стево Остојић, нав. дело, 10.

месеци пре београдске конференције Покрета несврстаних,<sup>218</sup> на својеврстан начин пројектовала и у приказима овог фестивала из пера домаћих и страних критичара. То илуструје један од бијеналских приказа у дневном листу *Политика*, у чијем су се фокусу нашли француски, односно совјетски аутор, Пјер Шефер и Карен Хачатурјан (Карэн Хачатурян): читаоцима је предочено да је публика првог МБЗ-а имала прилике да чује излагање вође експерименталне групе *Recherches Musicales* Француске радио-телевизије, али одмах потом и председника Московског удружења композитора, који је домаћу јавност упознао са стваралаштвом савремених совјетских композитора.<sup>219</sup> Поред тога, критичар листа *Борба* је, извештавајући о првом дану фестивала, подвукао присуство музике како западног, тако и источног политичко-културног блока на самом отварању манифестације: „Велики симфонијски оркестар Италијанске радио-телевизије [...] првог дана Бијенала концертираће у Загребу. Паралелно с концертом у дворани ‘Истра’ у Хрватском народном казалишту одржаће се свечана представа Прокофјеве опере ‘Венчање у самостану’ [...]“.<sup>220</sup>

Поједини гости на МБЗ-у, у својим су изјавама неретко имплицирали важност ове културне манифестације за блоковски подељени свет. Тако је Карлхајнц Штокхаузен за *Vjesnik* изјавио како овај фестивал има велики значај, јер ће Загреб сигурно „postati centar u kome će se sastajati muzičari i djela Istoka i Zapada“,<sup>221</sup> док је Вацлав Кучера (Václav Kučera) истакао како су кључне компоненте ове манифестације биле представљање савремене музике у широком дијапазону, те чињеница да су се „[...] susreli muzičari iz socijalističkih i kapitalističkih zemalja“.<sup>222</sup> Да је Југославија и у музичком смислу заиста била Запад Истоку, на извештајном начин потврђује совјетски

---

<sup>218</sup> У години првог Музичког бијенала Загреб (1961) у Риму је одржано Осмо заседање Европског друштва за културу, а том догађају присуствовао је и загребачки критичар Стево Остојић, који је добио прилику да интервјуише Ђузепеа Унгареџија (Giuseppe Ungaretti), италијанског авангардног песника и тадашњег председника Римског центра Европског друштва за културу. На Остојићево питање може ли културна сарадња да допринесе смиривању политичких прилика у свету, Унгареџија је, између осталог, одговорио: „Branеći mir – mi, dakle, spasavamo kulturu [...]. Ja mislim da jugoslavenski Predsjednik mnogo radi na općoj stvari mira. Tu je također i Nehru... Moja je želja da se Nobelova nagrada za mir dodjeli vašem predsjedniku Titu...“. Stevo Ostojić, Giuseppe Ungaretti. »Branеći mir, mi spasavamo kulturu...«, у: Stevo Ostojić (ур), *Razgovori, Zagreb, Stvarnost*, 1975, 102.

<sup>219</sup> С[тево] О[стојић], Последњи дан Музичког бијенала у Загребу. На крају: конкретна музика, *Политика*, 25. 5. 1961, 12.

<sup>220</sup> И. Томљановић, Данас почиње I музички бијенале града Загреба. Бијенале ће отворити представник Народног одбора града Загреба Већеслав Хољевац, *Борба*, 17. 5. 1961, 6.

<sup>221</sup> Nakon zagrebačkog muzičkog Biennala. Izjave istaknutih stranih učesnika o rezultatima prvog međunarodnog festivala suvremene muzike u Jugoslaviji. Gosti imaju reč, *Vjesnik*, 28. 5. 1961, 7.

<sup>222</sup> Исто.

композитор Карен Хачатурјан, који је, према сопственим речима, управо захваљујући МБЗ-у, имао прилику да се поближе упозна са додекафонском техником.<sup>223</sup>

Ипак, треба указати и на то да се међу југословенским званичницима организација МБЗ-а строго контролисала. То доказују сведочења самог Милка Келемена, из којих сазнајемо да се у појединим политичким круговима, неколико дана пред почетак манифестације, говорило како се „[...] koncepcijom istok-zapad u Jugoslaviju unosi marazam i dekadencija buržoaskog zapadnog društva, što bi negativno moglo uticati na razvoj socijalističke kulture“.<sup>224</sup>

У односу на први, други МБЗ (1963) одигравао се у, чини се, још бурнијим друштвено-политичким околностима. Пошто је оснивање Покрета несврстаних (1961) утицало на погоршање односа Југославије са Западом, то је директно условило да Југославија током раних 1960-их година постане нешто наклоњенија политици Совјетског Савеза. Овај политички заокрет оставио је трага и на културни живот, и то баш у месецима пре одржавања другог МБЗ-а. Оштро осуђујући ‘слободније’ струје у уметности (најпре у књижевности и сликарству), Тито је у свом новогодишњем обраћању 1962/63. године, говорио следеће:

„Drugovi i drugarice, stanje u našem kulturnom životu i moralno-političkom životu nije onakvo kakvo bismo mi željeli da bude, i kakvo bi odgovaralo našoj socijalističkoj zajednici. Naročito u književnosti, i u umjetnosti uopšte, ima mnogo čega tuđeg, nespojivog sa našom socijalističkom etikom, nešto što pokušava da sa linije koju je odredila naša revolucija skrene tok našeg razvoja u drugom pravcu. To su razne dekadentne pojave, unesene izvana. Mi se moramo boriti protiv njih, ali ne uvijek administrativno već političkim radom“.<sup>225</sup>

Свега неколико недеља касније (24. јануара 1963. године), Тито ће се на Седмом Конгресу Народне омладине Југославије у Београду поново обрушити на модернистичке тенденције у југословенској уметности, осврћући се посебно на апстрактно сликарство, проглашавајући га квазиуметношћу:

„Ja nisam protiv stvaralačkog traženja novog, recimo u slikarstvu, skulpturi i drugim umjetnostima, jer to je potrebno i dobro. Ali ja sam protiv toga da dajemo novac zajednice za neka takozvana modernistička djela koja nemaju nikakve veze sa umjetničkim stvaralaštvom, a kamoli sa našom stvarnošću [...]. I baš ta djela bez vrijednosti znatno su danas zastupljena na našim umjetničkim izložbama i naturaju se, za skupe pare, raznim ustanovama [...]. Ako neko hoće da se bavi takvim slikarstvom neka to čini na svoj trošak, zajedno s onima koji zastupaju pravac ultramodernističke, apstraktne umjetnosti. Zar naša stvarnost ne pruža dovoljno bogat materijal za stvaralački

<sup>223</sup> Nakon zagrebačkog muzičkog Biennala..., нав. дело, 7.

<sup>224</sup> Milko Kelemen, Muzički biennale Zagreb, zašto?, нав. дело, 10.

<sup>225</sup> Наведено према: Lidija Merenik, нав. дело, 127.



umjetnički rad? [...]. Apstraktni pravac u slikarstvu postao je u Jugoslaviji dominirajući. Realisti su pomalo potiskivani, a nagrade su dijeljene pretežno apstraktnim umjetnicima. Za to, naravno, nisu krivi umjetnici, već oni odgovorni rukovodioci komunisti kojima je bilo povjereno raspolaganje sredstvima i koji su davali nagrade i onima kojima ih nisu smjeli davati“.<sup>226</sup>

Будући да се, као што смо истакли, Титова осуда модернистичке уметности дешава у периоду захлађења југословенско-америчких односа, историчар Твртко Јаковина овакав Титов поступак види као мудро приближавање Никити Хрушчову, који је исте године изнео низ негативних критика на рачун изложбе апстрактне уметности у Москви.<sup>227</sup> Међутим, колико је заиста тих година Југославија била земља противречности, говори и запажање историчара Предрага Марковића о томе да је само неколико месеци после оваквих ставова о савременој уметности изречених од стране Тита, уприличена друга изложба *Нових тенденција*, недвосмислено најрадикалнија манифестација уметности до тада,<sup>228</sup> али и други Бијенале савремене музике. То, такође, говори и о томе да су политичке елите у оквиру Савеза комуниста Југославије и те како биле свесне опасности од претераног обрушавања на актуелне уметничке тенденције.

Упркос овим догађањима, други МБЗ (као и први) успео је да окупи еминентна имена како из музичке културе Источног, тако и из музичке културе Западног блока хладноратовског простора. И не само то, према мишљењима истакнутих учесника и посматрача, МБЗ 1963. године, како је то пренело сарајевско *Oslobođenje*, био је „[...] најзначајнија манифестација посвећена савременој музици одржана у Европи после рата“.<sup>229</sup> Међутим, имајући у виду споменуте друштвено-политичке прилике, поставља се питање да ли је баш сасвим случајно донета одлука да свечано отварање другог МБЗ-а протекне у знаку опере Игора Стравинског, *Живот развратника* (1951), у извођењу Загребачке опере, као и паралелним концертном Московске филхармоније. Оно што је такође можда индикативно, јесте и то да је штампа подвукла чињеницу да је други МБЗ отворен на дан ослобођења Загреба у Другом светском рату (8. мај 1945. године), као и то да је фестивалу присуствовао велики број личности из партијског врха.<sup>230</sup> Ово

---

<sup>226</sup> Ješa Denegri, *Novi momenti oko političkog napada...*, нав. дело, 23.

<sup>227</sup> Наведено према: Исто, 24.

<sup>228</sup> Предраг Ј. Марковић, *Београд између истока и запада 1948–1965*, нав. дело, 427.

<sup>229</sup> Zijо Кићукалић, *Završen Drugi zagrebački muzički bijenale, Oslobođenje*, 18. 5. 1963, 7.

<sup>230</sup> Да је овај фестивал уживао заиста велики углед, говори податак да су се међу присутнима на отварању другог МБЗ-а нашли представници следећих политичких тела: Главног одбора Социјалистичког савеза радног народа Хрватске, Извршног већа Сабора, Савјета за културу СР Хрватске, Градског комитета СК Загреба, Градског одбора Социјалистичког савеза, Народног одбора

joш једном потврђује аспекте фестивалског менаџмента, који се односе и на то да политичари имају корист од подржавања фестивала, градећи свој имиџ покровитеља уметности, чиме „[...] dospevaju u centar medijske pažnje – i to naročito prilikom svečanog otvaranja i zatvaranja festivala“.<sup>231</sup>

Гостовање Игора Стравинског, који је дириговао Загребачком филхармонијом, било је централни догађај другог МБЗ-а. Новинари су укорак пратили Стравинског, о чему сведочи изузетно велики број текстова објављиваних у дневној штампи.<sup>232</sup> Оно што је посебно занимљиво истаћи јесте запажање Игора Стравинског у вези са организацијом југословенског фестивала савремене музике, при чему је овај композитор изјавио како је загребачки Бијенале много бољи од Венецијанског.<sup>233</sup> Такође, Стравински се, позивајући се на неоромантичарска остварења совјетског композитора Едварда Мирзојана (Edvard Mirzojan), односно на експерименталну музику америчког уметника Џона Кејџа, осврнуо и на програмску концепцију МБЗ-а, рекавши да су на фестивалу савремене музике потребни ‘екстреми’, како леви, тако и десни.<sup>234</sup>

Поред Стравинског, интервјуисана је и неколицина других иностраних гостију, који су такође указивали на велики значај МБЗ-а у светским оквирима, иако се овај

---

града Загреба, Савјета за културу Народног одбора града Загреба, Конференције за друштвену активност жена Хрватске. Видети у: D[ejan] Erceg, Otvoren Drugi muzički bijenale. Koncertom Moskovske filharmonije i opernom izvedbom u Hrvatskom narodnom kazalištu obilježen početak značajne muzičke manifestacije, *Vjesnik*, 9. 5. 1963, 1, 5.

<sup>231</sup> Milena Dragičević-Šešić i Branimir Stojković, нав. дело, 175.

<sup>232</sup> [Aleksandar] R[eichnig], Stravinski u Zagrebu, *Večernji list*, 10. 5. 1963, 7; A[leksandar] R[eichnig], Igor Stravinski o zagrebačkom Bijenalu, *Večernji list*, 11. 5. 1963, 7; Nenad Turkalj, muzički biennale zagreb [sic!]: Stravinski pred zagrebačkom publikom, *Večernji list*, 13. 5. 1963, 7; D. Z., „Činite mnogo za muziku...“ Razgovor s Igorom Stravinskim, *Vjesnik*, 11. 5. 1963, 5; Eva Sedak, Priredbe Muzičkog bijenala. Igor Stravinski za dirigentskim pultom, *Vjesnik*, 14. 5. 1963, 9; Mirjana Buljan, Intervju velikog kompozitora za »Vjesnik«. Stravinski o modernoj muzici i bijenalu, *Vjesnik*, 16. 5. 1963, 6; Стево Остојић, Један несвакидашњи сусрет на Музичком бијеналу. »Ви чините много за музику...« Разговор са Игором Стравинским, *Политика*, 11. 5. 1963, 10; Стево Остојић, Аплаузи Игору Стравинском, *Политика*, 14. 5. 1963, 12; С[тево] О[стојић], Већеслав Хољевац приредио ручак у част Стравинског и Либермана, *Политика*, 14. 5. 1963, 12; Аноним., Дело Стравинског на Бијеналу, *Борба*, 10. 5. 1963, 7; Аноним., Игор Стравински кренуо из Будимпеште за Загреб, *Борба*, 10. 5. 1963, 7; Ж[арко] Божић, „Систем серијалне музике – једини који признајем“, изјавио Игор Стравински у разговору с новинарима, *Борба*, 11. 5. 1963, 7; Др К[решимир] Ковачевић, Други загребачки Музички Бијенале. Вече Игора Стравинског, *Борба*, 14. 5. 1963, 7; Аноним., Већеслав Хољевац приредио ручак у част Игора Стравинског, *Борба*, 14. 5. 1963, 7; Аноним., Novice. Zagreb: Stravinski na vaji Zagrebske filharmonije, *Delo*, 11. 5. 1963, 5; Аноним., Igor Stravinski v Zagrebu, *Večer*, 13. 15. 1963, 2; Dj. Z., „Spasibo“ Igorja Stravinskega. Srečanje in razgovor s slavnim skladateljem, *Večer*, 14. 5. 1963, 5; Аноним., Zagrebski bienale. V počastitev Igorja Stravinskega, *Večer*, 14. 5. 1963, 5; Д. Митровски, Писмо од Загреба. Игор Стравински на биенале, *Нова Македонија*, 16. 5. 1963, 4.

<sup>233</sup> Стравински је тим поводом навео: „Zagrebačka filharmonija je izvrstan orkestar – učinio je kompliment našim simfoničarima. Naprotiv, bijenalski orkestar u Veneciji je strašan [...]. I vaš je bijenale mnogo bogatiji, raznovrsniji od venecijanskog“. Видети у: A[leksandar] R[eichnig], Igor Stravinski o zagrebačkom Bijenalu, нав. дело, 7.

<sup>234</sup> Mirjana Buljan, нав. дело, 6.

фестивал одигравао тек по други пут. Пољски композитор Витолд Лутославски (Wiold Lutosławski) није пропустио да укаже на сличности МБЗ-а са фестивалом Варшавска јесен, истичући да им је заједничка тежња да се покаже „[...] sve ono što je dobro, vrijedno i interesantno u suvremenoj muzici – bez obzira na ovu ili onu orijentaciju, pravac ili kretanje [...]“.<sup>235</sup> Занимљиво је приметити да су углавном композитори из западноевропских земаља давали изјаве које су собом носиле извесне политичке конотације на рачун идеје МБЗ-а, као тачке музичког сусрета Истока и Запада. Тако је Луиђи Ноно важност југословенског фестивала видео на следећи начин: „Значајно је да је уз Poljsku još jedna socijalistička zemlja preuzela inicijativu: da preko festivalskog susreta omogući slobodnu i otvorenu diskusiju o muzičkim problemima. Као и u Varšavi, тако i ovdje u Zagrebu nailazimo na susret muzike Istoka i Zapada, a takvo direktno i međusobno upoznavanje od posebnog је значаја, јер uklanja svaki opasni, nekritički i shematski apriorizam“.<sup>236</sup> Као што смо у једном од претходних поглавља истакли, учешће овог италијанског композитора, иначе, комунисте по политичком уверењу, било је веома значајно за организаторе МБЗ-а, јер су таквим потезима на одређен начин ‘куповали’ поверење југословенских политичких елита. Поред Нона, и швајцарски композитор Едвард Штемплфи (Edward Staempfli) доживео је МБЗ као музички догађај светског значаја, наглашавајући да је идеја сусрета Истока и Запада на овом фестивалу посебно значајна „[...] nama sa Zapada – koji иначе nemamo prilike da češće чујемо djela mladih Jugoslavena ili Poljaka, као i ostalih slavenskih kompozitora [...]“.<sup>237</sup> Њима се придружио и аустријски критичар Херберт Шнајбер (Hebert Schneiber), назвавши МБЗ „[...] internacionalnim festivalom suvremene muzike koji se internacionalnije i suvremenije ne može zamisliti ni u jednoj zapadnoj metropoli“,<sup>238</sup> те музиколог Ханс Хајнц Штукеншмит, кога је, према сопственим речима, „[...] impresionirala potpuna sloboda која vlada u kulturnom životu ove zemlje [Југославије – прим. ММ]“.<sup>239</sup> Управник Хамбуршке опере,

---

<sup>235</sup> D. Erceg, Kompozitori, muzikolozi i kritičari o zagrebačkom Bijenalu. »Inicijativa na svjetskom planu«, *Vjesnik*, 19. 5. 1963, 7.

<sup>236</sup> Исто.

<sup>237</sup> Исто.

<sup>238</sup> Шнајбер је своју критику објавио у бечком листу *Kurier*, а потом ју је пренео загребачки *Večernji list*. A[leksandar] R[eichnig], Muzički bijenale u ogledalu inozemne štampe. Ukras Zagreba, *Večernji list*, 27. 5. 1963, 7.

<sup>239</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt, Odjeci Drugog zagrebačkog bijenala suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 160, 17. 5. 1963, 7.

Ролф Либерман, изјавио је да је други МБЗ вероватно био највећи фестивал савремене музике који је до тада икада одржан.<sup>240</sup>

Поједини домаћи критичари такође су имплицирали идеју сусрета Истока и Запада, што је уочљиво у приказу фестивала из пера Павла Меркуа (Pavle Merku), у којем читамо како је МБЗ 1963. године „[...] пружио исцрпну документацију о новој музици: били су ту заступљени сви смерови, све врсте и сви данашњи стваралачки концепти: од реторичког академизма совјетске музике до апологије хаоса појединих америчких букача [...].<sup>241</sup> (прев. ММ) Уз то, мариборски дневни лист *Večer* читаоце је симболично известио да се на приредбама другог МБЗ-а представља преко 1200 извођача ‘од Сан Франциска до Москве’,<sup>242</sup> а иста синтагма послужила је и као наслов за један од најавних чланака у загребачком *Telegramu*, неколико седмица пред почетак МБЗ-а.<sup>243</sup> Да се подједнака пажња придавала музичкој култури и политичког Истока и политичког Запада, могло се видети и у оквиру пропратних приредби, организованих у виду предавања и дискусија. Три земље Источног и три земље Западног блока добиле су своје место у теоријско-научном сегменту другог МБЗ-а. Џон Кејд је одржао предавање о америчкој, Луиђи Далапикола (Luigi Dallapiccola) о италијанској савременој музици, а Пјер Шефер је представио експерименталне филмове Француског електронског студија. С друге стране, Витолд Лутославски, Иван Мартинов (Ivan Martinov) и Вацлав Кучера говорили су о тенденцијама развоја пољске, совјетске и чехословачке савремене музике.<sup>244</sup>

Страни известиоци, махом гости на МБЗ-у, наставили су са изношењем позитивних запажања и поводом трећег МБЗ-а. Велику пажњу изазвале су речи Оливијеа Месијана, који је изнео низ похвала на рачун Београдске филхармоније (приликом извођења његове *Турангалила симфоније* /1948/), указујући и на то да је МБЗ, према његовом мишљењу, „[...] kvantitetom i kvalitetom najbogatiji festival

---

<sup>240</sup> A[leksandar] R[eichnig], Razgovor s intendantom Hamburške opere. Rolf Lieberman: Najveći festival suvremene muzike, *Večernji list*, 16. 5. 1963, 7.

<sup>241</sup> Pavle Merku, Refleksije. Misli o novi glasbi (Po letošnjem zagreškem biennalu), *Sodobnost*, 8/9, 1963, 812.

<sup>242</sup> Anonim., Bienale, majniški festival in še kaj..., *Večer*, 15. 5. 1963, 5.

<sup>243</sup> Anonim., Od San Franciska do Moskve. Razgovori uoči Drugog zagrebačkog bijenala suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 155, 12. 4. 1963, 7.

<sup>244</sup> Поред тога, научни аспект МБЗ-а употпуњен је и предавањем *Југословенска музика данас*, у оквиру којег су учествовали Душан Плавша, Драготин Цветко и Милко Келемен, као и *Полемичким разговором о кретањима савремене музике у свету* (учесници: Иво Малец, Драготин Цветко, Павле Стефановић, Душан Плавша, Пјер Шефер, Ханс Хајнц Штукеншмит, Гантер Шулер /Gunther Schuller/, Луиђи Ноно, Витолд Лутославски, Алоис Хаба /Alois Hába/ и Џон Кејд. Panel diskusija o kretanjima suvremene muzike, *Muzički biennale Zagreb: Bulletin 11*, Zagreb, Ured štampe Muzičkog Biennala, 1963, 3–19.

suvremenog muzičkog stvaranja što danas postoji“.<sup>245</sup> Бруно Мадерна, који је на МБЗ-у учествовао као диригент Симфонијског оркестра Радио Келна, навео је да је изненађен величином и значајем овог југословенског фестивала,<sup>246</sup> док је, према процени редитеља Атинске опере, Сергиоса Вафиадиса (Sergios Vafiadis), трећи МБЗ постао највећи фестивал савремене музике на свету.<sup>247</sup> Музички критичар Гвидо Пиамонте (Guido Piamonte), очигледно сагласан са Вафиадисом, пренео је за венецијански лист *Il Gazzettino*, да трећи МБЗ показује дух и димензију које Венецијански бијенале није познавао ни у својим најбољим годинама.<sup>248</sup> Несумњиво су ширину репертоарских оквира (или, другим речима, одсуство ‘модернистичких критеријума’ репертоарске селекције) странци видели као позитивну страну ове манифестације, дотичући (као и претходних година) политички аспект МБЗ-а, оличен кроз сусрет Истока<sup>249</sup> и Запада. Тако је музиколог и харпсихордиста Ханс Пишнер (Hans Pischner), истакао да је југословенски фестивал својим богатством представља огледало „[...] svih stilova što postoje u suvremenoj muzici, a isto tako i vrlo korisnu mogućnost održavanja i stvaranja kontakata između muzičara iz raznih dijelova svijeta“.<sup>250</sup> Један од најмлађих композитора на трећем МБЗ-у, Британац Ричард Родни Бенет (Richard Rodney Bennett), навео је како је богатство МБЗ-а то што представља подручје савремене музике од полутрадиционалне до авангардне, а осим тога, представља и „[...] jedinstvenu mogućnost susreta muzičara s Istoka i sa Zapada kao i za slobodnu razmjenu mišljenja o svim muzičkim zanimljivostima i problemima“.<sup>251</sup> У истом тону извештавали су поједини британски листови, поздрављајући то што МБЗ истовремено представља и електронску

<sup>245</sup> Olivier Messiaen o Biennalu, *Muzički biennale Zagreb: Bulletin*, 4/12, Zagreb, Ured štampe Muzičkog biennala, 1965, 8.

<sup>246</sup> С[тево] О[стојић], Синоћ у Загребу. Спуштене бијеналске завесе, *Политика*, 24. 5. 1965, 8.

<sup>247</sup> А[leksandar] Reiching, Bijenalski postfestum. Dragocjeno priznanje, *Večernji list*, 25. 5. 1965, 7.

<sup>248</sup> Štampa i radio su zabilježili: Il Gazzettino/Venecija/12.V.1965. Guido Piamonte: „Otvoren je zagrebački Biennale“, *Muzički biennale Zagreb: Bulletin*, 3/11, Zagreb, Ured štampe Muzičkog biennala, 1965, 3.

<sup>249</sup> Чини се да је трећи МБЗ, упркос настојањима да буде оличење несврстаности у блоковски подељеном свету, показао својеврсну наклоњеност гостима из социјалистичких земаља. Наиме, другог дана трећег МБЗ-а одржан је Састанак уредника музичких часописа, али само оних из Источног блока (претходно је овај састанак, по први пут, одржан 1964. године на Варшавској јесени). Састанком је председавала Стана Ђурић-Клајн, а учесници су се посебно бавили односом музичких часописа према савременој музици. Овом састанку су присуствовали уредници часописа из Совјетског Савеза, Источне Немачке, Пољске, Чехословачке, Мађарске, Румуније и Бугарске. Видети у: Састанак уредника музичких часописа, *Muzički biennale Zagreb: Bulletin*, 3/11, Zagreb, Ured štampe Muzičkog biennala, 1965, 10. Од осталих пропратних сегмената трећег МБЗ-а, свакако треба издвојити и ове: панел дискусија *Шта је нама музика?*, затим, предавања (*Стил и идеја у савременој чехословачкој музици*, *Традиција авангарде у америчкој музици*, *Савремени швајцарски композитори*, *Музика на телевизији*), панел дискусија *Опера данас*, изложба *Како бележити савремену музику* са уводним предавањем Бранимира Сакача, пројекције југословенских кратких и цртаних филмова.

<sup>250</sup> А[leksandar] Reiching, Oko Bijenala. Zrcalo stilova. Strani umjetnici o Bijenalu i zagrebačkoj publici, *Večernji list*, 18. 5. 1965, 7.

<sup>251</sup> Исто.

музику и Меликову (Ариф Меликов) *Легенду о љубави*, као и то „[...] што се дилеме савремених стварања искрено истичу и расправљају у јединој земљи где се Исток и Запад осећају на угодном заједничком тлу“.<sup>252</sup>

Овакве реакције на један музички догађај говоре много о позицији Југославије у тадашњој хладноратовској игри, односно, о томе да је југословенско залагање за изградњу независног трећег пута у блоковски подељеном свету, и те како уродило плодом. Ако је била створена вера како је „[...] Југославија ‘чардак ни на небу ни на земљи’, најбољи могући спој оба света“,<sup>253</sup> онда се Музички бијенале Загреб доказао као потпуно основани аргумент за оправданост таквог убеђења.

### III 5. Први Музички бијенале Загреб (1961) и прве реакције домаће штампе

Први Музички бијенале Загреб одржан је од 17. до 24. маја 1961. године, а поједина музичка догађања у Загребу и Југославији у седмицама које су му претходиле, могу се схватити као својеврсне најаве наступајућег фестивала. Тако је приказ концерта Камерног оркестра Краковске филхармоније (одржаног 2. маја 1961. године у Загребу) објављен, између осталог, и у *Политици*, насловљен *Добар знак уочи Бијенала савремене музике у Загребу. Велики успех музичке авангарде*. Бранимир Сакач, аутор овог чланка, подвукао је да је највећу пажњу публике изазвало дело *Фонограм* (1961) Кжиштофа Пендерецког (Krzysztof Penderecki), иако је оно, према његовом запажању, за нашу средину било најпроблематичније и најекстремније, будући да оркестарске скупине, односно звуковне структуре, подсећају готово на конкретну музику.<sup>254</sup> Из текста *Aplauzi za modernu muziku* (објављеног у *Vjesniku*), посвећеног истом концерту, сазнајемо да је поред Пендерецког, одушевљење југословенске публике изазвао и Витолд Лутославски делом *Венецијанске игре* (1961), што је без сумње био доказ презасићења домаће јавности романтичарским концертним репертоарима.<sup>255</sup> У седмицама пред МБЗ, у загребачком *Večernjem listu*, објављена је серија текстова о савременој музици, на основу којих су читаоци могли да се упознају са карактеристикама, односно значењима нове или модерне, атоналне, синтетичке музике,

<sup>252</sup> С. К., Британске оцене загребачког Бијенала, *Политика*, 1. 6. 1965, 11.

<sup>253</sup> Предраг Ј. Марковић, *Београд између истока и запада 1948–1965*, нав. дело, 513.

<sup>254</sup> Бранимир Сакач, *Добар знак уочи Бијенала савремене музике у Загребу. Велики успех музичке авангарде*, *Политика*, 3. 5. 1961, 8.

<sup>255</sup> Branimir Sakač, *Aplauzi za modernu muziku*, *Vjesnik*, 7. 5. 1961, 6.

те музичке авангарде.<sup>256</sup> Уредништво културних рубрика поменутог листа желело је да на извештај начин припреми домаћу јавност за нови, необичан спектар звучања на предстојећем МБЗ-у. Тако је у чланку *Nova muzika. Nužnost koju valja upoznati – da bi se je priznalo*, аутор Ненад Туркаљ подвукао да је, на пример, романтичарска музика Шопена (Frédéric Chopin), колико год била уметнички вредна, немоћна да одговори захтевима савременог света, на које је апстрактно сликарство већ одавно указало,<sup>257</sup> док је у тексту *Odakle nova muzika*, истакао да се овај термин кроз историју често јављао у тренуцима када су се пробијала напредна схватања у музичкој уметности, која су увек у почетку била одбијана од стране шире публике.<sup>258</sup> У тексту *Muzička avangarda*, Стравински и Шенберг читалачкој публици представљени су као давни класици модерне музике, на супрот авангардним композиторским именима, као што су Пјер Булез, Корнелијус Кардју (Cornelius Cardew), Херберт Ајмерт (Herbert Eimert), Карлхајнц Штокхаузен, Маурисио Кагел, Ђерђ Лигети (György Ligeti), Кжиштоф Пендерецки и Казимир Сероцки (Kazimierz Serocki).<sup>259</sup> Сигурно да Туркаљ није случајно указао баш на ова имена, узмемо ли у обзир чињеницу да ће већина њих представити своја дела на првом МБЗ-у (изузев Пендерецког и Сероцког, који ће то учинити на другом МБЗ-у). У служби стварања повољне климе пред МБЗ, објављен је и текст Бранимира Сакача, *Marginalije o eksperimentalnoj muzici*, где аутор указује на сврсисходност пробоја електроакустичке музике, истичући да је велика „[...] zasługa te muzike što je naš doživljajni dijapazon tako neustrašivo proširila na područje »šuma«“.<sup>260</sup>

Када су отпочете прве приредбе у оквиру првог фестивала савремене музике у Југославији, поједини листови ту су вест везали за чињеницу да је у нашој земљи основана смотра налик оној у Венецији, Дармштату или Варшави,<sup>261</sup> Тако је загребачки лист *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja* пренео информацију да је од двадесет и две музичке манифестације, учлањене у Удружење европских музичких фестивала, једино фестивал у Стразбуру садржао репертоар испуњен савременим делима, док су од фестивала изван поменуте асоцијације, једино

---

<sup>256</sup> Nenad Turkalj, *Nova muzika. Nužnost koju valja upoznati da bi se je priznalo*, *Večernji list*, 10. 4. 1961, 5; Nenad Turkalj, *Putovi moderne muzike*, *Večernji list*, 17. 4. 1961, 5; Nenad Turkalj, *Odakle nova muzika*, *Večernji list*, 21. 4. 1961, 5; Nenad Turkalj, *Atonalna muzika*, *Večernji list*, 24. 4. 1961, 5; Nenad Turkalj, *Sintetička muzika*, *Večernji list*, 28. 4. 1961, 5; Nenad Turkalj, *Muzička avangarda*, *Večernji list*, 5. 5. 1961, 5.

<sup>257</sup> Nenad Turkalj, *Nova muzika...*, нав. дело, 5.

<sup>258</sup> Nenad Turkalj, *Odakle nova muzika*, нав. дело, 5.

<sup>259</sup> Nenad Turkalj, *Muzička avangarda*, нав. дело, 5.

<sup>260</sup> Branimir Sakač, *Marginalije o eksperimentalnoj muzici*, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 53, 28. 4. 1961, 11.

<sup>261</sup> T. P., *Prvi glasbeni bienale v Zagrebu*, *Delo*, 17. 5. 1961, 6.

Варшавска јесен и Венецијански бијенале били посвећени савременој музици.<sup>262</sup> С друге стране, у прегледу музичких збивања у Европи током 1961. године, објављеном у словеначком листу *Naša sodobnost*, ипак читамо о нешто већем броју европских манифестација савремене музике. Укључујући први МБЗ на европску мапу музичких фестивала, аутор текста, Иво Петрић, истиче како је током 1961. године публика имала прилике да чује остварења савремене музике и на Венецијанском бијеналу, на Фестивалу SIMC у Бечу, на петој Варшавској јесени, на Фестивалу у Донауешингену, али и на такозваној Ревизи савремене опере у Хамбургу, те у склопу Међународних летњих курса за Нову музику у Дармштату.<sup>263</sup> У таквом контексту, разумљиво је да је музиколог Зијо Кучукалић за сарајевски дневни лист *Oslobođenje* већ о првом МБЗ-у известио под насловом *Muzička manifestacija evropskog značaja*.<sup>264</sup>

Путем дневне штампе у Југославији, читаоци су детаљно бивали информисани у вези са догађањима на МБЗ-у, будући да су током трајања фестивала објављивани свакодневни прикази концерата, посебно у дневним новинама (*Политика*, *Борба* /Београд/, *Večernji list*, *Vjesnik* /Загреб/, *Delo*, *Dnevnik* /Љубљана/, *Oslobođenje* /Сарајево/, *Нова Македонија* /Скопље/). У појединим листовима културне рубрике су у данима МБЗ-а практично у целости биле посвећене овој манифестацији, док су, на пример, *Večernji list*,<sup>265</sup> али и *Telegram*,<sup>266</sup> вест о почетку МБЗ-а уврстили на насловне стране.

---

<sup>262</sup> Anonim., Muzički biennale Zagreb 1961. Pregled suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 42, 10. 2. 1961, 11.

<sup>263</sup> Поред тога, Петрић наводи и фестивале у Салцбургу и Единбургу, који нису искључиво оријентисани ка савременој музици, али на којима је 1961. године било авангардних остварења. Ivo Petrić, Razgledi. Panorama sodobne glasbe v letu 1961, *Naša sodobnost*, 9/12, 1961, 1129.

<sup>264</sup> Z[ijo] Kučukalić, Muzička manifestacija evropskog značaja. Završen Međunarodni muzički bijenale u Zagrebu, *Oslobođenje*, 26. 5. 1961, 6.

<sup>265</sup> Počeo muzički Biennale, *Večernji list*, 18. 5. 1961, 1.

<sup>266</sup> Nenad Turkalj, Novi zvuk. Što očekujemo od Prvog zagrebačkog biennalea suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 56, 19. 5. 1961, 1.



# POČEO MUZIČKI BIENNALE

## Večernji list

1. IZDANJE ♦ ZAGREB, ČETVRTAK, 18. V. 1961. ♦ GOD. III ♦ BR. 577 ♦ DINARA 20

### TJEDAN GOE

MITINZI I DEMONSTRACIJE — PODRŠKA BORBI PROTIV PORTUGALSKIH KOLONIJALISTA

NEW DELHI, 18. svibnja (Reuter) — Sljedećeg mjeseca u Indiji će se, pod pokroviteljstvom nedavno formiranog neslužbenog Nacionalnog komiteta za Gov, održati »Tjedan Goe«.

U toku tjedna održat će se brojni mitinzi i demonstracije u znak podrške

#### 2 ŠTRAJK U FRANCUSKOJ

PARIZ, 18. svibnja (Reuter) — Sindikat pariskih transportnih radnika donio je odluku da danas proglašava 24-satni štrajk radnika na autobusima i podzemnoj željeznici.

Radnici na željeznicama stupit će u štrajk od 32 sata u cijeloj zemlji.

borbe protiv portugalskih kolonizatora.

Saopćeno je da će biti prikupljeno 100 hiljada rupija za financiranje borbe protiv Portugala.

#### HIDAJAT U BEOGRADU

BEOGRAD, 18. svibnja (Tanjug) — Zamjenik ministra nacionalne sigurnosti Republike Indonezije general-lajnant Baden Hidayat sa grupom oficira, doputovao je sinoć u dvodnevni

ZAGREB, 18. svibnja — Jučer je počeo prvi Internacionalni biennale suvremene muzike. Svečano otvorenje održano je u koncertnoj dvorani »Isira« nastupom prominentnog Simfonijskog orkestra Talijanske radiotelevizije pod ravnanjem maestra Maria Rossija. Prije početka koncerta prisutne je pozdravio predsjednik GND-a Zagreba drug Večeslav Holjevac. Otvorenju Biennala prisustvovali su članovi Izvršnog vijeća Sabora dr Miloš Zanko i Vicko Krestulović, narodni poslanik dr Ivan Ribar, predsjednik Savjeta za kulturu NR Hrvatske Anica Magašić, predsjednik Savjeta za kulturu NR Slovenije Boris Koeljančić, potpredsjednici NOGZ-a Boris Bakrač i Soka Krajačić, predsjednik Savjeta za kulturu NOGZ-a Ivo Bojančić, članovi konzularnog kora i brojni javni i kulturni radnici.

Izvršitelj o. prvoj večeri zagrebačkog Biennala čitajte na posljednjoj strani.



VEČESLAV HOLJEVAC OTVARA ZAGREBAČKI BIENNALE SUVREMENE MUZIKE  
Snimio: D. LIPIĆ

Слика бр. 1 — Одломак са насловне стране *Večernjeg lista* (18. 5. 1961).

Kao još jedan vid pripremaња publike i čitalaca za Novi zvuk predstojeћег МБЗ-а, у најугледнијем српском дневном листу, *Политици*, непосредно пре почетка фестивала, објављен је разговор с Милком Келеменом, из којег су се могли назрети кључни елементи ове манифестације. Оснивач фестивала је, као један од темељних задатака МБЗ-а, издвојио афирмацију домаћих композитора, који су, за разлику од домаћих извођача, према његовим речима, тада још увек били прилично непознати изван граница Југославије. Упитан да детаљније објасни репертоар првог МБЗ-а, Келемен подвлачи да су на овом фестивалу заступљена дела „[...] почев од ‘класика’ савремене музике, Стравинског, Бартока, Прокофјева, Хиндемита, до споменуте двојице композитора [мисли на Штокхаузена и Шефера — прим. ММ], као и

Американца Цона Кејца, Француза Пјера Булеза, и других авангардиста“.<sup>267</sup> Иако се, као што ће у наставку рада бити тумачено, може упутити низ замерки на рачун непрецизно дефинисаних критеријума селекције бијеналског програма, овакав одјек у штампи говори о томе да је маркетиншка акција, као једна од неопходних фаза у менаџменту фестивала, која, између осталог, подразумева обликовање информативног материјала, оглашавање и успостављање односа са јавношћу,<sup>268</sup> веома зналачки и систематично реализована.

Можда чак и већи успех од самог утемељења првог фестивала савремене музике у Југославији, представља неодустајање, то јест, настојање челника МБЗ-а да се он одржи, упркос екстремности ставова појединаца, који су уживали високи ауторитет у тадашњем музичком еснафу (на пример, композитор Стјепан Шулек, музиколози Стана Ђурић-Клајн и Јосип Андреис, музички критичар Бранко Драгутиновић). Да медијска афирмација МБЗ-а није увек текла глатко, сведочи не мали број примера из уже и шире стручне штампе тога доба, али се то првенствено односи на реакције појединих музичких критичара старијих генерација. Таква ситуација могла би се довести у везу са општим трендом међу старијим музичким критичарима тога времена, који су, како то закључује музиколог Роксанда Пејовић (анализирајући београдску послератну музичку критику), наставили праксу неговања просветитељске улоге музичке критике, остајући при међуратним идејама о „[...] неопходности компоновања на основама народног мелоса [...]“,<sup>269</sup> те расправама „[...] о оригиналним и неоригиналним музичким делима [...]“.<sup>270</sup> Иако ће се у овом раду успоставити валоризација естетичких аспеката фестивалских програма, суд тадашње критике важан је као документ времена – као показатељ иницијалних реакција на нова дела са фестивалских репертоара, па самим тим и као сведочанство прве рецепције југословенских фестивала савремене музике.

---

<sup>267</sup> Стево Остојић, Данас се у Загребу отвара први музички Бијенале. Смотра савремене музике. Разговор с председником Бијенала Милком Келеменом, *Политика*, 17. 5. 1961, 10.

<sup>268</sup> Milena Dragičević-Šešić, Branimir Stojković, нав. дело, 172.

<sup>269</sup> Роксанда Пејовић, *Критике, есеји и књиге. Први београдски музичари-дипломци после 1945. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016, 312.

<sup>270</sup> Исто.

### Ш 5. 1. Дела иностраних композитора на првом загребачком Бијеналу: панорама музике двадесетог века

Према писању штампе, на првом МБЗ-у наступило је преко 950 извођача, који су извели преко 50 дела савремених композитора (домаћих и иностраних). Међу истакнутим извођачима треба споменути следеће: Симфонијски оркестар РАИ из Милана, Симфонијски оркестар и хор РТВ Београд, Квартет Pargenin из Париза, Ансамбл за Нову музику из Келна, Загребачки солисти, Опера Хрватског народног казалишта. Велику пажњу критичара првог МБЗ-а изазвао је наступ Симфонијског оркестра Италијанске радио-телевизије, који је извео дела Бузонија (Ferruccio Busoni), Малипјера (Gian Francesco Malipiero), Гединија (Giorgio Federico Ghedini), Далапиколе и Казеле (Alfredo Casella).<sup>271</sup> Имајући на уму стилске оквире рада ових аутора и њихов генерацијски распон (Бузони је рођен 1866, а Далапикола, као најмлађи међу њима, 1904. године), одмах се могло наслутити да ово неће бити концерт авангардне музике, већ изабрани пресек италијанске музике двадесетог века. Ако знамо да је, на пример, Луиђи Ноно 1956. године компоновао *Il canto sospeso*, или да је Лучано Берико (Luciano Berio) 1958. године написао *Секвенцу I за флауту*, можемо рећи да је први МБЗ заиста остао ускраћен за важна дела послератне италијанске авангарде. Занемаривши овај аспект, критичар Крешимир Ковачевић врло се позитивно изразио поводом овог концерта, истичући да је био веома занимљив „[...] за мање авангардистички расположену публику, а делимично чак и за романтичарски настројене слушаоце“.<sup>272</sup> Но, нису сви критичари имали разумевања за такву концепцију концерта. Иво Петрић је у једном од својих осврта на МБЗ истакао како је концерт Симфонијског оркестра Италијанске радио-телевизије, усмерен ка антологијском представљању италијанске савремене музике, био, заправо, анахрон у односу на оно што је намена МБЗ-а.<sup>273</sup> Као изузетак, Петрић једино наводи Казелин *Концерт за гудаче, клавир и удараљке*, док је потпуно другу крајност представљала Бузонијева свита *Турандот*, позноромантичарског проседеа, уосталом, и писана још 1905. године.<sup>274</sup>

---

<sup>271</sup> Феручо Бузони – *Турандот, свита за оркестар* (1905), Ђан Франческо Малипјеро – *Прва симфонија* (1933), Ђорђо Федерико Гедини – *Архитектура за оркестар* (1940), Луиђи Далапикола – *Марсиа*, симфонијски фрагменти из балета (1943), Алфредо Казела – *Концерт за гудаче, клавир, тимпане и удараљке оп. 69* (1943).

<sup>272</sup> Др К[решимир] Ковачевић, Први музички бијенале града Загреба. Италијански програм импресионирао, *Борба*, 19. 5. 1961, 5.

<sup>273</sup> Ivo Petrić, *Vienale sodobne glasbe v Zagrebu*, *Delo*, 20. 5. 1961, 6.

<sup>274</sup> Исто.

О репертоарским аспектима и програмској концепцији првог МБЗ-а огласили су се бројни гости на фестивалу. Тако је Марио Роси (Mario Rossi), диригент поменутог концерта, југословенски фестивал упоредио с музичким фестивалом у Венецији, истичући следеће: „На једном концерту не могу се слушати само авангардистичке ствари. Могу се чути композитори као Малипјеро, Казела, али слушати изоловано само најрадикалнија авангардистичка остварења, ако човек нема детаљан преглед читавог досадашњег музичког стваралаштва, мислим да није могуће.<sup>275</sup> То је, каже, био и разлог зашто су се у Загребу представили делима умерених модерниста. Слично запажање имао је и српски композитор Драгутин Чолић. Посвећујући пажњу репертоарској концепцији клавирског реситала истакнуте француске пијанисткиње Ивон Лорио (Yvonne Loriod), Чолић је, уз наводе о мајсторској техници ове уметнице, подвукао како се она „није устручавала да у свој концертни програм у оквирима фестивала савремене музике, поред клавирских дела Антона Веберна, Пјера Булеза и Оливијеа Месијана, уврсти и *Три етиде* Клода Дебисија и *Купренов гроб* Мориса Равела“.<sup>276</sup> И док је Рајко Максимовић наглашавао да је први МБЗ показивао много нејасноћа, будући да се под термином ‘савремено’ подразумевала музика Равела (Maurice Ravel), Дебисија (Claude Debussy) и раног Шенберга, настала пре готово пола века,<sup>277</sup> дотле је Павел Шивиц указивао на то како је, за разлику од неких европских фестивала (на којима се могу чути само најрадикалнија авангардна дела), највећа заслуга МБЗ-а управо у томе што је дата прилика да се упознају сва музичка стремљења двадесетог века.<sup>278</sup> Наравно не би требало искључиво критиковати овако шире постављену програмску оријентацију првог МБЗ-а. Иако ‘експерименталног карактера’, овај фестивал није се одрицао својстава оних типова фестивала о којима говори теоретичар Дарко Лукић, а који се тичу комерцијалних аспеката оваквог догађаја, што је у случају МБЗ-а осигурано извођењем познатих дела, која су се већ тада уписала у класике музике двадесетог века.

---

<sup>275</sup> И. Томљановић, Загребачки Музички бијенале. Иностранци гости о фестивалу и музици, *Политика*, 21. 5. 1961, 9.

<sup>276</sup> Д[рагутин] Чолић, Загребачки музички бијенале. Рафиновано музицирање Ивоне Лорио, *Борба*, 23. 5. 1961, 7.

<sup>277</sup> Rajko Maksimović, Trijumf poljske muzičke avangarde, у: Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 492.

<sup>278</sup> Pavel Šivic, Podstrek za razmišljanje o putevima muzike, у: исто, 502–503.

Поред концерта италијанских аутора и француске пијанисткиње, запажен је био и наступ француског квартета Parrenin,<sup>279</sup> но, сасвим посебан догађај на првом МБЗ-у било је представљање Ансамбла за нову музику из Келна, са којим је наступио и амерички пијаниста Дејвид Тјудор. Ови извођачи приредили су два концерта: на првом су изведени електронска *Транзиција I* (1958) и *Транзиција II за клавир, удараљке и две магнетофонске траке* (1959) Маурисија Кагела, *Јесен 60 за оркестар* (1960) Корнелијуса Кардјуа, *Концерт за клавир* (1958) Џона Кејџа, те сегменти из *Пјероа месечара* (1912) Арнолда Шенберга; на другом концерту, публици су представљена електронска остварења, *Артикулација* (1958) Ђерђа Лигетија и *Селекција* (1960) Херберта Ајмерта, потом, *Есеј за камерни ансамбл* (1958) Готфрида Михаела Кенига (Gottfried Michael Koenig), *Циклус за удараљке* (1959) и *Контакти за клавир, удараљке и магнетофонску траку* (1960) Карлхајнца Штокхаузена.

Дела ових композитора изазвала су прилично опречне реакције публике, па је *Политика* о овим концертима известила читаоце текстом под насловом *Аплаузи и звиждуци*, у којем је наведено како је посебно „[...] реаговање у дворани – и одобравање и протесте – изазвала [...] Кејџова композиција ‘Концерт за клавир’“.<sup>280</sup> Новина за југословенску публику свакако је било и извођење Кагеловог дела *Transicion I* – чисте електронике, емитоване са стереофонских уређеја, приликом чега на сцени није било извођача. Поборник авангардних тенденција, Павле Стефановић, у *Књижевним новинама* објавио је чланак о првом МБЗ-у, *У корак са новим зvuчним структурама*, називајући овај фестивал не само смотром савремене музике, већ смотром савременог схватања музике.<sup>281</sup> С тим у вези, у фокусу Стефановићевог текста био је управо наступ келнског Ансамбла, односно фестивалски сукоб традиционалиста и модерниста, при чему је нагласио како је и сâм имао „[...] antipodne doživljaје od muzike jednog istog autora, odbijajući s iskrenom odvratnošću Štokhauzenove ‘Kontakte za klavir, udaraljke i elektronske zvučeve’“.<sup>282</sup> С друге стране, овај српски естетичар истиче да је једно друго електронско дело овог немачког композитора (без конкретног навођења назива дела), представљено током Штокхаузеновог предавања у оквиру МБЗ-а, ипак

---

<sup>279</sup> Извели су *Пети гудачки квартет* (1934) Беле Бартока, *Четврти гудачки квартет оп. 37* (1936) Арнолда Шенберга, *Варијације за гудачки квартет* (1946) Жана Луја Мартинеа (Jean-Louis Martinet), *Гудачки квартет* (1946) Бруна Мадерне.

<sup>280</sup> Б[ранко] М. Д[драгутиновић], Музички бијенале у Загребу. Аплаузи и звиждуци. Необична атмосфера на приредби најекстремније музике, *Политика*, 22. 5. 1961, 6.

<sup>281</sup> Pavle Stefanović, U korak sa novim zvučnim strukturama (Na Međunarodnom bijenalu savremene muzike u Zagrebu), *Књижевне новине*, 146, 2. 6. 1961, 2.

<sup>282</sup> Исто.

сведочило о могућности доживљаја електронских звукова као трајних општељудских вредности.<sup>283</sup> Иво Петрић је истакао да су једино Кагелово дело, као и Шенбергов *Пјеро месечар* оправдали наступ келнског Ансамбла, док је понашање пијанисте Дејвида Тјудора, који је извео Кејцов *Концерт*, окарактерисао као клоновско.<sup>284</sup> Наступ Ансамбла за нову музику из Келна очигледно је био адекватан повод појединим критичарима да преиспитају развој савремене музике. Тако је београдски музички критичар Драгомир Пападополос у приказу овог концерта, насловљеном *Експеримент или музика будућности*, дао пресек савремене музике, подсећајући да се ‘удар’ на традиционални тонски систем догодио још 1910. године, а онда закључио како да у „[...] настојањима дармштатске авангарде (и не само дармштатске) има елемената, који ће бити свакако трајног утицаја на будуће токове музике“.<sup>285</sup> Бранимир Сакач имао је разумевања за појединце, који су концерту келнског Ансамбла додељивали ‘антимузичке епитете’, али је исто тако исказао и разумевање за ову струју савремене музике, истичући да она парадигматично осликава морално очајање у које је запао један део света.<sup>286</sup>

Конзервативнији ставови према електроакустичкој музици нарочито су били уочљиви од стране југословенских критичара старијих генерација. Музиколог Јосип Андреис негативно је коментарисао послератне авангардне тенденције, изражавајући наклоност према међуратној авангарди, чији су аутори (Стравински, Барток, Хиндемит и други), упркос својим авангардним настојањима, сачували мелодију, ритам и форму – оне елементе, који су, према Андреисовом мишљењу, музику одувек чинили музиком.<sup>287</sup> Према томе, овај хрватски музиколог закључује да послератну авангарду треба сматрати „[...] *samo jednim vidom muzičke suvremenosti*, nizom покушаја једне одређене умјетничке групације, да се *prodre u novo i nepoznato*“.<sup>288</sup> Ни Мирослав Шпилер није имао потпуног разумевања за авангардне тенденције, а посебно не за електроакустичка остварења, наводећи како се не могу прихватити комбинације разних

---

<sup>283</sup> Исто.

<sup>284</sup> Ivo Petrić, Prvi Glasbeni bienale v Zagrebu. Problematično eksperimentiranje, *Delo*, 24. 5. 1961, 7.

<sup>285</sup> Д[рагомир] Пападополос, Загребачки Бијенале савремене музике. Експеримент или музика будућности, *Борба*, 25. 5. 1961, 9.

<sup>286</sup> Сакач још наводи: „Има још увјек много позитивног у нашој цивилизацији, има духовних и моралних снага које покрећу народе и појединце. Али има часова у животу појединца као и цивилизације, или једног њеног дијела на одређеном простору свијета, кад се то не осјећа, него се пада у најдубље морално очајање. Одроз таквог очајања, изречено неприподобљивом смјелошћу је anti-muzika Johna Cagea“. Branimir Sakač, Zagrebački Biennale suvremene muzike. Eksperimentatori iz Kölna. Nastup ansambla za suvremenu muziku – dirigent M. Kagel, solisti J. Hericard i D. Tudor, *Vjesnik*, 23. 5. 1961, 5.

<sup>287</sup> Josip Andreis, Kakvu muziku treba smatrati suvremenom, у: Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, нав. дело, 483.

<sup>288</sup> Исто, 484.



шумова као наставак и унапређење онога што доживљавамо као музичку уметност.<sup>289</sup> Уз њега, Стана Ђурић-Клајн, која је свој осврт на први МБЗ насловила *Dehumanizacija umetnosti*, исказала је врло негативан став према електронској музици Штокхаузена, док је, с друге стране, занимљиво запазити да се веома позитивно изразила о конкретној музици Пјера Шефера.<sup>290</sup> О конзервативнијем ставу критичара старијих генерација, сведочи већ и сâм наслов текста о првом МБЗ-у Винка Жганеца – *Nasrtaj na tonalni sistem*.<sup>291</sup>

Но, свакако да је, с обзиром на стасавање нове генерације музичких стваралаца, било и аутора који су отворено поздравили бијеналску авангарду. На том, потпуно либералном крилу нашао се Владан Радовановић, који је, рекло би се, сасвим очекивано, показао одушевљење за све ‘експерименте’, које је публика имала прилике да чује и види на првом МБЗ-у.<sup>292</sup> Такође, велику захвалност што су југословенску публику упознали са смерницима Новог звука, музиколог млађе генерације, Борут Лопарник, исказао је Кејџу, Булезу и Штокхаузену, а композитор Рајко Максимовић припадницима авангардне Пољске школе. Њима се придружио и Крешимир Фрибец, који се у полемичком тексту, *Muzika ili „muzika“*. *Oštra i strastvena diskusija o modernističkoj muzici poslije Muzičkog biennala*, транспарентно сврстао у музички табор без знака навода.<sup>293</sup>

Противречности, не само првог југословенског фестивала савремене музике, већ тада актуелних музичких збивања на глобалном плану, можда најбоље илуструју коментари о првом МБЗ-у из пера Витолда Лутославског и Карена Хачатурјана. Док је крајње лево оријентисани пољски композитор истакао да је „[...] нова звучна уметност рођена пред нашим очима – конкретна и електронска музика“, совјетски аутор навео је како у „[...] Совјетском Савезу постоји свега три или четири композитора који уз

<sup>289</sup> Miroslav Špiler, *Vremenski novije nije uvek bolje i naprednije*, у: исто, 503.

<sup>290</sup> Наиме, Стана Ђурић-Клајн је навела како су јој Штокахузови *Контакти* изазвали непријатне звучне асоцијације на не тако давно бомбардовање (мисли на Други светски рат), док слична техника код Шефера је, напротив, „[...] u službi plemenitosti, duhovitosti i prefinjene inteligentne misaonosti [...]“. Видети у: Stana Đurić-Klaajn, *Dehumanizacija umetnosti*, у: исто, 488.

<sup>291</sup> Жганец у вези са синтетском музиком истиче како после тога неће бити потребне ни музичке академије ни композитори, док за конкретну музику иронично наводи како ју је већ давно чуо у селима, када приликом извесних обреда, мештани ударају о разне предмете. Видети у: Vinko Žganec, *Nasrtaj na tonalni sistem*, у: исто, 507.

<sup>292</sup> Свој крајње авангардни дух Радовановић испољава у својим реакцијама на први МБЗ, истичући да се музика „[...] ne može parirati ako je serijalna, elektronska ili konkretna – već ako ne deluje. A o delovanju nemaju pravo da odlučuju oni na koje ne deluje jer su nesposobni da je dožive makar i kao odbijanje, kao i oni koji su ostali na poziciji ograničenog iskustva sa zvukom“. Видети у: Vladan Radovanović, *Iznad svega delovanje muzike*, у: исто, 501.

<sup>293</sup> H. Kreutz, *Muzika ili „muzika“*. *Oštra i strastvena diskusija o modernističkoj muzici poslije Muzičkog biennala*, *Vjesnik*, 4. 6. 1961, 6.

остало компоњују и у најсавременијим формама,“ али да таква врста музике нема много успеха.<sup>294</sup> Југословенски критичари и композитори, чак и они који су се обрушили на Нови звук Штокхаузена и Кејџа, имали су пуно разумевања за авангарду Пољске школе, па је разумљиво да им је став Лутославског, у поређењу са Хачатурјановим, био доста ближи. Мада, како дела пољских композитора која су се нашла на репертоару првог МБЗ-а (*10 етида за клавир* /1956/ Гражине Бацевич /*Grażyna Bacewicz*/, *Шест пучких мелодија за клавир* (1945) Витолда Лутославског, *Минијатуре за клавир* /1947/ Артура Малавског /*Artur Malawski*/ и *Музика за клавир* /?/ Бохуслава Шефера /*Bogusław Schaeffer*/),<sup>295</sup> нису била сасвим репрезентативна у односу на актуелне тенденције Пољске школе, бијеналска публика се о авангардном стваралаштву композитора ове групације много боље упознала на основу предавања, које је у склопу МБЗ-а одржао Витолд Лутославски. Тако је Павле Стефановић свој осврт на први Бијенале завршио речима да су сва савремена стремљења у музици, попут додекафоније, серијализма, конкретне и електронске музике, оправдала сврху свога постојања у делима пољских композитора, Сероцког, Горецког (Henryk Górecki) и Пендерецког (иначе, аутора чија дела нису била уврштена у званичан програм првог МБЗ-а). Потпуно сагласан са Стефановићем био је и Иво Петрић, нагласивши да су Пољаци у том тренутку били на челу музичке авангарде.<sup>296</sup>

На основу овог прегледа, којим су маркирани пунктови иностраног музичког стваралаштва на првом загребачком Бијеналу, поставља се питање каква је била позиција југословенских композитора у овако хетерогеној атмосфери.

### **III 5. 2. Југословенски репертоар првог загребачког Бијенала: од 'Дворжакове' до Дармитатске школе**

Гледајући на савременост као на „[...] kompleksno stvaralaštvo jedne epohe koja je u stanju da priča stare ili nove stvari na svoj način“,<sup>297</sup> композитор Маријан Липовшек савременост на Музичком бијеналу Загреб видео је у веома широким оквирима. С тим у вези, на овом фестивалу увиђа проблем, јер, ако су (према његовим речима)

<sup>294</sup> И. Томљановић, Загребачки Музички бијенале. Иностранци гости о фестивалу и музици, нав. дело, 9.

<sup>295</sup> Заједно са делима пољских аутора, на истом концерту изведена је и композиција Артура Хонегера – *Седам кратких комада за клавир* (1920), као и остварења домаћих аутора (Славенски, Фрибец, Сакач, Рамовш), о којима ће се касније детаљно говорити.

<sup>296</sup> Ivo Petrić, Prvi Glasbeni bienale v Zagrebu. Problematično eksperimentiranje, нав. дело, 7.

<sup>297</sup> Marijan Lipovšek, Loša usluga jugoslovenskoj umetnosti, у: Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, нав. дело, 491.



организатори желели да прикажу она дела која иду укорак са ‘најнапреднијом’ европском музиком, онда није јасно зашто се само таква дела нису приказала; с друге стране, ако је идеја била да се дâ пресек југословенског стваралаштва, онда оно што је приказано није било адекватно. Тиме је Липовшек нагласио да је избор, пре свега југословенских дела за први МБЗ, показао дезоријентацију селектора. По ставовима близак њему, Данило Покорн, МБЗ назвао је панорамом догађаја из савременог музичког света, на којој су се нашла дела која су у толикој мери припадала традицији да су испадала из оквира овог фестивала, док се истовремено, друга крајност огледала у приказивању врло ‘сумњивих експеримената’.<sup>298</sup>

У реаговањима на југословенски репертоар првог МБЗ-а, најексплицитнији био је композитор Александар Обрадовић, који је, аналогно различитим тумачењима музике двадесетог века, поставио следеће питање: „Da li treba izvoditi ono što svi naši kompozitori pišu, dakle i stariji i mladi, sa primenom folklornih elemenata (tzv. »nacionalni pravac«) i bez njega – ili se opredeliti samo za kompozicije koje podražavaju najnovija strujanja iz avangardističkih svetskih muzičkih centara?“<sup>299</sup> С тим у вези, Обрадовић се осврће и на то да ли је на МБЗ-у адекватније изводити већ проверене композиције (односно јавно извођене) или овај фестивал ипак треба да буде место за премијерна представљања нових дела. Обрадовићева перцепција главних проблема домаћег дела репертоара на МБЗ-у поклапа се и са мисаоним токовима Ива Петрића. Овај композитор решење је видео у утемељењу националног фестивала југословенске музике, који би се одржавао у времену између два МБЗ-а, чиме би се добио избор дела за МБЗ, али и пружила шира могућност „[...] svim našim kompozitorima, da učestvovanjem na jednom saveznom festivalu formiraju savremeniji muzički jezik, koji bi trebalo da se sintetizira iz najnovijih muzičkih nastojanja i našeg specifičnog nacionalnog karaktera“.<sup>300</sup>

Сумирајући утиске са првог МБЗ-а, Драгутин Чолић такође је главни проблем видео у неадекватном представљању домаћег музичког стваралаштва, будући да су поједина дела (попут *Скерца за гудаче* /1931/ Франа Лотке /Fran Lhotka/ или *Првог класичног концерта* /1944/ Стјепана Шулека) написана пре скоро двадесет или више година, а која, како Чолић истиче, „[...] ни тада када су се појавила нису представљала

<sup>298</sup> Danilo Pokorn, *Avangardistička psihoza domaćih predavača*, у: исто, 499.

<sup>299</sup> Aleksandar Obradović, *Nerešen problem domaćeg stvaralaštva*, у: исто, 498.

<sup>300</sup> Ivo Petrić, *Za osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike*, у: исто, 498–499. О рецепцији првог МБЗ-а, као догађаја на којем је покренута идеја оснивања фестивала савремене музике домаћих аутора, детаљније ће се говорити у поглављу о процесима утемељења ЈМТ.

у нашем стваралаштву модеран израз [...]“.<sup>301</sup> У ‘проблематична’ остварења са првог МБЗ-а Чолић је уврстио и *Трећи концерт за клавир и оркестар* (1959) Бориса Папандопула, истичући да је, рецимо, сасвим неправедно изостављена *Трећа симфонија* (1961) Милана Ристића, која би, према Чолићевом мишљењу, много адекватније одговарала модернистичкој клими коју је пропагирао, или макар требало да пропагира, први МБЗ. Овај српски композитор свој приказ закључује речима да би убудуће, како би МБЗ уистину одговорио задацима који се пред њега постављају, много већа пажња морала да се посветити одабиру дела, при чему би требало разматрати само она остварења настала у периоду између два МБЗ-а.

Иначе, када је реч о поменутом Лоткином *Скерцу за гудаче* (1931), ово се дело дефинитивно својим изразом није могло уклопити у естетику Музичког бијенала Загреб. Фран Лотка, чешки композитор са загребачком адресом, студирао је код Дворжака у Прагу, а ни касније се у свом музичком језику није превише удаљио од свога професора. Иако се у биографији овог композитора наводи да се, уз обилато коришћење фолклора, Лотка определио за „[...] neopacionalni smjer s izraženijim neoklasicističkim i blagim ekspresionističkim tendencijama [...]“,<sup>302</sup> у *Скерцу* се не могу уочити чак ни ти благи експресионистички елементи. У овом кратком једноставном комаду, поред сасвим тоналног хармонског језика, Лотка не показује инвентивност ни када је у питању оркестрација, будући да главну мелодијску линију готово увек (традиционално) поверава виолини. Стога, не треба да чуди што је у једном од текстова у својству најаве МБЗ-а, истакнуто како ће се на овом фестивалу представити стваралаштво од Стравинског и Бартока до Булеза и Кејџа, а када је домаћа музика у питању, од Франа Лотке до Милка Келемена.<sup>303</sup> Имајући ово на уму, може се установити, а то ће се испоставити и за неколицину других дела домаћих аутора, да је ова композиција на програм фестивала доспела само због тога што су је на свом редовном репертоару имали извођачи који су учествовали на првом МБЗ-у (у овом случају Загребачки солисти). Дакле, пошто је сâм Милко Келемен истакао да је било изузетно важно представити најбоље извођаче на МБЗ-у, могли бисмо рећи да се ту радило о својеврсној компензацији. Требало је, свакако, домаће стваралаштво

---

<sup>301</sup> Драгућин Чолић, Манифестација достигнућа у развоју наше музичке културе. Панорама загребачког Бијенала савремене музике, *Борба*, 30. 5. 1961, 7.

<sup>302</sup> „Lhotka, Fran“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=36322#start> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>303</sup> Н. К., Uочи značajne muzičke manifestacije. Veliko zanimanje za Muzički biennale. Mnogobrojni predstavnici suvremenog svjetskog muzičkog života prisustvovat će festivalu suvremene muzike u Zagrebu, *Vjesnik*, 13. 5. 1961, 5.

представити модерним изразом у најбољем светлу, али ако то није било сасвим могуће, очигледно се као адекватна замена сматрало промовисање истакнутих домаћих извођача (независно од тога шта је њихов репертоар доносио), што је гарантовало широк одзив публике.

У сваком случају, карактеристике поменутог гудачког *Скерца*, остварења једног међуратног хрватског композитора, не треба претерано да изненађују. Познато је да су модернистичке тенденције у међуратној Југославији (експресионизам, битоналност, атоналност, дванаесттонска техника, четвртстепенска музика...), биле, пре свега, изражене међу српским и словеначким композиторима, школованим у Прагу, док су, на супрот њима, хрватски међуратни аутори инспирацију првенствено проналазили у фолклорном наслеђу и били заокупљени тражењем националног израза у музици.<sup>304</sup> Стога, извођење дела Франа Лотке има оправдање утолико што је оно свакако рефлектовало једну струју југословенске међуратне музике, док је, на супрот томе, веза са југословенским међуратним модернизмом на МБЗ-у остварена кроз извођење *Другог гудачког квартета/Лирског квартета* (1928) Јосипа Славенског и *Симфонијског става* (1936) Славка Остерца. Као један од најистакнутијих представника међуратног модернизма у Југославији, Славенски је, сасвим оправдано, нашао своје место на МБЗ-у. Не треба изгубити из вида чињеницу, а у прилог авангардној уметничкој природи Славенског, да је овај композитор својим интересовањем за електронске инструменте (о чему сведочи његова композиција *Музика у природном тонском систему* из 1937. године) био пионир међу југословенским ствараоцима у раду са електроником. Његов *Други гудачки квартет (Лирски квартет)* публика је, после првог МБЗ-а, имала прилике да чује на истом фестивалу 1973, као и 1975. године. Међутим, уколико је намера организатора била да светској јавности представи Славенског као аутентичну личност југословенског, па и европског међуратног модернизма, чини се да је сврсисходније било, рецимо, извођење *Симфоније оријенте* (1934) на првом МБЗ-у. Но, чињеница је да је, због техничких могућности, свакако било једноставније реализовати извођење камерних дела, док о практичним разлозима уврштавања *Другог гудачког квартета* на репертоар првог МБЗ-а, говори и то да је Загребачки квартет, након што га је премијерно извео у Загребу 1930. године, пуних тридесет година имао ово дело на свом стандардном репертоару. На тај начин, поново се може потврдити теза да су на МБЗ (као уосталом и на већини фестивала) поједина дела доспевала

---

<sup>304</sup> Више о томе у: Dragotin Cvetko, *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike* (прев. Marija Mitrović), Beograd, Nolit, 1984, 276–277.

добрим делом јер су била део редовног репертоара одређених извођачких тела. Није ни чудо што је онда, као реакција на МБЗ, у Опатији уприличен Симпозијум *Нова музика и музичка интерпретација* (1962), који је, као један од главних циљева имао да домаће извођаче упозна са савременом музиком и да их подстакне на извођење савременог репертоара.<sup>305</sup> С друге стране, никако не треба да се оспори вредност *Лирског квартета*, који је, са својом експресионистичким хармонским решењима, па чак и битоналним сегментима музичког тога, сједињеним с особеним третманом фолклора, без сумње већ тада био уписан у класична дела савремене југословенске музике.

Попут Славенског, и Славко Остерц се својим међуратним стваралаштвом уписао у класике југословенске савремене музике, па се, с тим у вези, мора нагласити чињеница, да ће се, приликом установљавања Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци, извођење дела ове двојице композитора поставити као правило манифестације. *Симфонијски став* Славка Остерца, који је на првом МБЗ-у извео Симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд, дело је из последњег стваралачког периода овог аутора (1930–1941), које музиколог Најл О'Лаклин (Niall O'Loughlin)<sup>306</sup> означава термином 'Нове форме'.<sup>307</sup> Иако се Остерц никада није определио за потпуну атоналност или дванаесттонску технику, музиколог Грегор Помпе истиче да се у овоме делу могу наћи наговештаји дванаесттонске музике, те га сагледава као својеврсни омаж Славка Остерца Арнолду Шенбергу.<sup>308</sup> Дело уистину одише крајње заостреним експресионистичким језиком на граници атоналности, а у испрекиданом мелодијском току са наглим скоковима, композитор искоришћава крајње регистре готово свих инструмената. О значају *Симфонијског става* сведочи и то да је 1938. године дело извођено у Лондону, а свакако да је томе допринела и висока позиција Славка Остерца у Југословенској секцији при Међународном друштву за савремену музику. Будући да

---

<sup>305</sup> У Билтену овог скупа може се прочитати како у савременим делима пристуност извођача треба да „[...] сеже до same структуре, до архитектонског формулирања композиције“. Видети у: *Centar za Novu muziku: Bilten br. 5, 1962*. Наведено према: Dr Krešimir Kovačević, *Simpozion Centra za novu muziku u Opatici. Nova muzika i muzička interpretacija*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 57, 1963, 212. Више о томе биће речи у поглављу о опатијском Симпозијуму.

<sup>306</sup> Британски музиколог који испољава велико интересовање за истраживање словеначке музике двадесетог века. Године 2007. постао је дописни члан Словеначке академије наука и уметности. Видети у: „Niall O' Loughlin“, <https://www.sazu.si/clani/niall-o-loughlin> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>307</sup> Niall O'Loughlin, Slavko Osterc's Compositional Journey and his Assimilation of New Techniques, у: Jernej Weiss (ур), *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnata*, Ljubljana – Koper, Festival Ljubljana – Založba Univerze na Primorskem, 2018, 181, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-KVWOFBSI/55570779-c923-4a4d-9797-5dd3fc112cd4/PDF> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>308</sup> Више о томе у: Gregor Pompe, *Slovenska dvanajsttonska glasba, De musica disserenda*, 14/2, 2018, 91–94. Иначе, након извођења *Симфонијског става* на првом МБЗ-у, Иво Петрић је у часопису *Zvuk* објавио аналитичку студију о овом делу, увиђајући присуство технике Klangfarbenmelodie. Видети у: Ivo Petrić, Slavko Osterc: *Mouvement symphonique*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 53, 1962, 297–302.

је на првом МБЗ-у било веома важно успоставити везу са модернизмом међуратних композитора (што најбоље сведоче примери Славенског и Остерца), можемо констатовати да остаје прилично нејасно из којих разлога су у потпуности изостала (и не само на првом МБЗ-у, већ и касније) модернистичка остварења српских композитора Прашке групе (Драгутина Чолића, Љубице Марић, Војислава Вучковића, Станојла Рајичића, Милана Ристића), као неких од предводника модернистичких токова у Југославији између два светска рата.

Но, управо је Славку Остерцу и Јосипу Славенском, композитор Иво Петрић, у свом осврту на први МБЗ, приписао заслуге за то што се у међуратном периоду Југославија утврдила као истакнута музичка земља.<sup>309</sup> Занимљиво је и на који начин Петрић види ‘опоравак’ музичког стања у Југославији у годинама после социјалистичког реализма. Бољитак се, према његовом запажању, најпре осетио међу српским композиторима, Душаном Радићем и Енриком Јосифом, а затим међу словеначким ауторима, предвођеним Урошем Креком и Приможем Рамовшем. Врло је могуће да је приликом ове констатације Петрић имао на уму чувени београдски концерт из 1954. године, на којем су, између осталих, изведене композиције *Списак – 13 крокија за сопран и клавир* (1954) Душана Радића и *Исечак за рецитатора, сопран и клавир четвороручно* (1954) Енрика Јосифа, а због којих је ово концертно дешавање „[...] усталаса[л]о тадашњи музички живот и музичке кругове Београда, и поне[л]о атрибут авангардне манифестације која је готово значила манифест модернизма [...]“.<sup>310</sup> Међутим, упркос томе, упадљиво је да су, како Петрић истиче, управо хрватски композитори најбрже припремили терен за реализацију фестивала какав ће бити Музички бијенале Загреб.<sup>311</sup> За неадекватно представљање домаћих аутора на МБЗ-у, овај словеначки композитор видео је следеће разлоге – незаинтересованост домаћих извођача за савремену музику, неадекватност образовног система у погледу савремене музике, а онда и стручну литературу и критику, која се тада врло мало посвећивала феноменима савремене музике.<sup>312</sup>

Када говоримо о хрватским композиторима (изузев поменутог Франа Лотку), представљеним на првом МБЗ-у, посреди је, најпре, генерација рођена током прве деценије двадесетог века – Борис Папандопуло, Мило Ципра и Крешимир Фрибец –

<sup>309</sup> Ivo Petrić, Razmišljanja ob I. Biennalu sodobne glasbe v Zagrebu, *Naša sodobnost*, 9/7, 1961, 658.

<sup>310</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, Музичка модерна друге половине XX века, у: Мирјана-Веселиновић Хофман и други (ур), нав. дело, 219.

<sup>311</sup> Ivo Petrić, Razmišljanja ob I. Biennalu sodobne glasbe v Zagrebu, нав. дело, 658.

<sup>312</sup> Исто, 661.

којима можемо придружити и неколико година млађе, Натка Девчића и Стјепана Шулека. Реч је о ауторима који су, после предратног композиторског искуства у изналажењу националног музичког стила, почели да се, свако на свој начин, током 1950-их година уклапају у хетерогену атмосферу на стилској равни национално – универзално.

Извештавајући за лист *Нова Македонија*, критичар Владо Чучков истакао је да је програм Загребачке филхармоније, и то посебно због остварења Шулека и Папандопула, протекао „[б]ез претензија да пружи специфичан пресек кроз новије југословенско стваралаштво – у смислу модернистичких стилских карактеристика [...]“,<sup>313</sup> (прев. ММ) чиме је доведена у питање намена овог фестивала. Аналогно Чучкову, Иво Петрић је (што смо већ споменули) за исти концерт, на којем су изведена дела Шулека, Папандопула, Ципре, Малеца и Среботњака,<sup>314</sup> подвукао да „[...] југословенско симфонијско стваралаштво ни на који начин не одговара стварности“.<sup>315</sup> (прев. ММ) Са двојицом поменутих критичара заиста се можемо сложити, и то најпре у вези са Стјепаном Шулеком, који је, као професор композиције на загребачкој Музичкој академији, био велики ауторитет у тадашњим музичким круговима Загреба, али и, према писању Никше Глига, „[...] glavni idejni i estetički protivnik MBZ-a [...]“.<sup>316</sup> Шулек је, наиме, после периода социјалистичког реализма, остао потпуно имун на авангардна истраживања Новог звука, па је инспирацију за стваралаштво искључиво проналазио „[...] u svojevrsnoj sintezi barokne polifonije, klasične forme i romantične izražajnosti“.<sup>317</sup> Према тумачењу музиколога Мирјане Сиришчевић, Шулек се у својим класичним концертима за оркестар, а посебно у прва два, у којима показује своје мајсторство у раду са полифоном техником, чврсто ослањао на барокни концерто

---

<sup>313</sup> Владо Чучков: Од загребског Музичког биенале. Работно-студиска атмосфера, *Нова Македонија*, 24. 5. 1961, 4.

<sup>314</sup> У једном од најавних текстова за МБЗ (из фебруара 1961. године), сазнајемо да је програмом Загребачке филхармоније било предвиђено и извођење *Трансфигурација за клавир и оркестар* (1960) Милка Келемена, као и *Симфонијете за гудачки оркестар* (1957) Властимира Перичића, од чега се (из нама непознатих разлога) ипак одустало. Видети у: Anonim., *Muzički biennale Zagreb 1961. Pregled suvremene muzike. Koncerti, opere i balet, predavanja, muzički studio, izložbe, Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 42, 10. 2. 1961, 11.

Нема сумње да се Перичићево остварење могло без проблема наћи на програму првог МБЗ-а, а нарочито ако узмемо у обзир клавирске концерте Шулека и Папандопула. Наиме, Перичић је репрезентовао умерено крило српске послератне музике, док се *Симфонијета*, према тумачењу музиколога Драгане Стојановић-Новичић, може сматрати једним од најсадржајнијих и најконзистентнијих дела у опусу овог композитора. Видети у: Драгана Стојановић-Новичић, *Танано и прецизно...*, 171.

<sup>315</sup> Ivo Petrić, *Prvi Glasbeni bienale v Zagrebu. Problematično eksperimentiranje*, нав. дело, 7.

<sup>316</sup> Nikša Gligo, *Između suvremenosti i avangarde...*, нав. дело, 24.

<sup>317</sup> Mirjana Sirišćević, *Tradicija i postmoderna. Uz desetu obljetnicu smrti Stjepana Šuleka (1914.–1985.), Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja*, 5/1 (21), 1996, 209.

гросо.<sup>318</sup> Полазећи од тврдње да су композитори, попут Палестрине (Giovanni Pierluigi da Palestrina), Баха (Johann Sebastian Bach) или Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), били и остали ‘велики’, упркос томе што нису били изразити ‘новатори’, Шулек износи врло јасан став по питању сопственог стилског опредељења, који формулише на следећи начин: „[...] Ако netko osjeća tonalitet kao nešto što je njemu prirodno, sasvim је сувишно тражење било чега новог, само zbog новог [...]”.<sup>319</sup> Његов *Први класични концерт за оркестар* (1944), на макро плану је конципиран сасвим традиционално: троставачно дело са распоредом ставова брз – лаган – брз. Изразито јасна и прегледна неоромантичарска хармонска структура ово дело приближава готово раноромантичарским симфонијским остварењима, док је концепција фуге (присутна у сва три става) јасна реминисценција на барок. На тематском плану Шулек такође остаје веран традицији, градећи први став као сонатни облик са херојском првом и лирском другом темом, док је трећи став типичан оркестарски финале константног моторичног ритма, са гудачким корпусом као водећом групом инструмената. Свакако би требало детаљано испитати репертоар југословенских извођача из овог периода, али врло је вероватно да је и ово оркестарско дело, у извођењу Загребачке филхармоније, било део њеног и иначе редовног репертоара. Стога није чудо што је Бранимир Сакач у свом осврту на први МБЗ истакао како Шулеков *Први концерт* јесте, без сумње, његово најбоље дело до сада, али „[...] po svom umjetničkom stavu i sredstvima [...] usprkos tehničkog formata – predstavlja korak unatrag“.<sup>320</sup>

Ништа инвентивнији у погледу тражења савременог музичког израза Шулек није био ни у својој опери *Кориолан* (1957), компонованој на сопствени либрето према Шекспировој драми. Опера је конципирана сасвим конвенционално, при чему је први чин прожет хероиком, други лириком, док „[...] u trećem побјеђује ljubav i dobro te humanost doživljava svoju potpunu afirmaciju“.<sup>321</sup> Како је Шулек остао веран касноромантичарском наслеђу, ово је остварење типичан пример симфонизоване опере, у којој је оркестар главни носилац драмске радње, па је јасно да композитор инспирацију проналази у Вагнеру и Штраусу (Richard Strauss). Поред ове двојице аутора, код Шулека се, према запажању критичарке Јане Халузе Лучић, могу местимично уочити и утицаји Мусоргског и Дебисија, те се у *Кориолану* аутор „[...]

---

<sup>318</sup> Исто, 210.

<sup>319</sup> Исто, 212.

<sup>320</sup> Бранимир Сакач, *Zagrebački Biennale suvremene muzike. Djela jugoslavenskih kompozitora. Koncert Zagrebačke filharmonije pod ravnanjem Milana Horvata*, *Vjesnik*, 21. 5. 1961, 13.

<sup>321</sup> Мирјана Сирišчевић, нав. дело, 210.

više nego igdje u svojem stvaralaštvu udaljava od ustaljenih klasičnih formalnih skladateljsko-tehničkih obrazaca i tonalitetnih okvira, tragajući za novim harmonijama i bojama izrazito individualnoga pečata“.<sup>322</sup> Iskorišćavajući najrazličitiје оркестарске боје, Шулек је и овим делом потврдио своју композициону сувереност у раду са великим оркестром, али дефинитивно није пружио адекватан одговор програмској идеји МБЗ-а.

Композитор Мило Ципра био је (уз Стјепана Шулека) други важан ауторитет у музичким круговима Загреба после Другог светског рата. Ако је Милко Келемен, као Шулеков студент, био најодговорнији за подривање даљег ширења Шулекових естетичких назора, Иво Малец, ученик Мила Ципре, на исти начин односио се према своме професору. Но, за разлику од Шулека, Ципра се, након међуратних дела у којима се обилато служио фолклором, те неокласичног периода у годинама по окончању рата, и сâм определио за Нови звук, побуђен дејствовањем МБЗ-а. На изванредан начин, о томе сведоче његова *Три сусрета за оркестар* (1961), дело које својим импресионистичким музичким језиком, па на моменте чак и атоналним сегментима, далеко превазилази неоромантичарске оквире Шулековог симфонизма. Мило Ципра, заправо, од *Кантате о човјеку* (1957/58), приметно заоштрава свој музички језик, напуштајући тежњу за националним музичким изразом, а усмеравајући се све више ка универзалистичким принципима.<sup>323</sup> Композитор се у *Три сусрета* инспирисао старогрчким митовима (три сусрета Одисеја са Кирком, Наусикајом и Сиреном), а оно што посебно привлачи пажњу, јесте необична инструментација – нпр. у првом ставу од гудачког корпуса задржана су само три контрабаса, док је завршница дела поверена комбинацији различитих ударалки. С тим у вези, Бранимир Сакач с правом је поводом извођења *Три сусрета* на МБЗ-у, истакао како Ципра покушава да нађе пут у ново и адекватно у нашем времену.<sup>324</sup>

У случају Бориса Папандопула и његовог *Трећег концерта за клавир и оркестар* (1959), могло би се говорити о наставку предратних тежњи ка изградњи националног правца у музици. Осим што у овом типичном неоромантичарском остварењу композитор клавир третира веома виртуозно (Папандопуло је био пијаниста), посебну

---

<sup>322</sup> Jana Haluza Lučić, HNK Zagreb: Stjepan Šulek, Koriolan, red. Zoran Juranić, dir. Pavle Dešpalj. Orkestralna izražajnost, *Vijenac*, 277, 2004, <http://www.matica.hr/vijenac/277/orkestralna-izrazajnost-9902/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>323</sup> Josip Andreis, *Umjetnički put Mila Cipre*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti – Odjel za muzičku umjetnost, 1969, 424.

<sup>324</sup> Branimir Sakač, *Zagrebački Biennale suvremene muzike. Djela jugoslavenskih kompozitora...*, нав. дело, 13.



пажњу привлачи специфична ритмичка артикулација, која, „[...] doseže vrhunac u finalu, izgrađenom na izvornom makedonskom narodnom parjevu“.<sup>325</sup> Слично као и за Шулеков *Концерт*, Бранимир Сакач за Папандопулово је дело истакао да, упркос бриљантно разрађеној клавирској деоници и веома инвентивним хармонским и колористичким решењима у оркестарској партитури, оно није допринело „[...] umjetničkoј оријентацији наше музике, оријентације која је данас – у овом раздобљу превiranja i sudbinskih umjetničkih preloma – osnovana i priјeka потреба svakog umjetničkog zahvata“.<sup>326</sup> Стога, Папандопулов *Концерт* није ни изазвао превелику пажњу јавности, а овај композитор се на првом МБЗ-у много више истакао као успешни диригент Прокофјевљеве опере *Венчање у манастиру* (1941).

Настојање за националним музичким изразом у послератним годинама показивао је хрватски композитор Натко Девчић. О томе сведочи његово дело *Истарска свита* (1948), али и опера *Лабинска вјештица* (1957), изведена на првом МБЗ-у. Ипак, за разлику од *Истарске свите*, Девчић десет година касније у *Лабинској вјештици* показује спремност за ослобађање од чврсте везаности за фолклор, што најбоље доказује чињеница да ово дело не садржи фолклорне цитате. Осим тога, музиколози Никша Глиго и Крешимир Ковачевић наводе неколико аспеката који указују на то да Девчић није потпао ни под оперске конвенције, што посебно долази до изражаја у третману хора, који од конвенционалног тумача радње, овде постаје њен главни и једини покретач,<sup>327</sup> али и да је Девчић особеност истарске мелодике, пуне хроматике, уклопио у посве оригиналне и слободне хармонске склопове.<sup>328</sup> Имајући то у виду, могли бисмо рећи да Натко Девчић представља парадигматичан пример композитора, који је у овом периоду покушавао да одговори изазовима на проблемској линији национално – универзално, па је занимљиво истаћи да ће управо посредством МБЗ-а, овај заговорник националног смера у музици, направити видан искорак у свом стваралаштву, испољавајући велико интересовање за електронски медиј током 1960-их година, на шта нарочито упућује и његово усавршавање у овој области и на

---

<sup>325</sup> Krešimir Kovačević, „Papandopulo, Boris“, у: Krešimir Kovačević (ур), *Muzička enciklopedija 3*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 34.

<sup>326</sup> Branimir Sakač, *Zagrebački Biennale suvremene muzike. Djela jugoslavenskih kompozitora...*, нав. дело, 13.

<sup>327</sup> С тим у вези, Глиго наводи: „Vokalnost koja predstavlja tu funkciju zbora u operi proizilazi iz zbornog sloga, dakle, ona je doista isključivo ona glazbena karakteristika opere koja daleko nadilazi uže značenje pukog teksta koji se pjeva [...]. Takav je zaključak samo razlog više da se komentatorska funkcija zbora objasni kao posebna scenska funkcija vokalnosti“. Nikša Gligo, *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1985, 144.

<sup>328</sup> Dr. Krešimir Kovačević, »Labinska vještica« Natka Devčića, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 21–23, 1958, 35.

Универзитету Колумбија у Њујорку (1967/68). Иначе, усавршавање у Америци у области електронске музике тих година су (нешто пре Натка Девчића) остварили и композитори из Србије, Рајко Максимовић (1965/66) и Александар Обрадовић (1966/67).

Треба истаћи да концепција МБЗ-а није подразумевала отклон од композитора којима је фолклорно наслеђе било блиско, већ елиминацију оних који одбијају да прихвате суочење са духом савремене музике, мислећи да на тај начин нарушавају национални израз. С тим у вези, важно је указати на речи Милка Келемена, изречених у месецима пре почетка првог МБЗ-а:

„Svaki je dobar kompozitor istovremeno nacionalan i internacionalan. Da li je netko upotrebljavao folklorne elemente ili ne, upotrebljava li netko istarsku ljestvicu ili makedonske ritmove – to je savršeno irelevantno. Značajni kompozitori uvijek su u svojim kompozicijama donosili nešto iz svoje sredine, nešto od svog naroda. Uvjeren sam da se čak i na području najsmjelijeg avangardizma u muzici i te kako zamjećuju nacionalne karakteristike i da uopće ne treba u vezi s tim problemom da strahujemo jesmo li dosta »nacionalni«<sup>329</sup>.

Крешимир Фрибец, последњи аутор из прве поменуте групе хрватских композитора, једини је који се већ у овом периоду значајније ослободио претходног национално-фолклорног искуства. Аутор приказа концерта Загребачког квартета (на којем су изведена дела Гражине Бацевич, Лутославског, Хонегера, Малавског, Шефера, и дела домаћих аутора – Сакача, Рамовша, Фрибеца и Славенског), Драгутин Чолић, свој је текст закључио освртом на *Лирски квартет* Јосипа Славенског, као дело које иде у ред класика наше савремене музике, те на *Асонанце* Крешимира Фрибеца, које (према Чолићевим речима) приказују овог аутора као бескомпромисног пропагатора авангардизма у нашој музици.<sup>330</sup> Наиме, *Асонанце за клавир* (1961) Крешимира Фрибеца привукле су пажњу због употребе додекафонске технике, при чему је аутор показао особени, слободнији приступ у третману серије. Иако је Фрибец, као припадник старије генерације композитора, прошао кроз фолклорну међуратну фазу, Крешимир Ковачевић истиче да се на основу својих каснијих истраживања Новог звука, овај композитор може сматрати „[...] jedinim predstavnikom radikalnoga muzičkog smjera kod nas“.<sup>331</sup> Француски музиколог Антоан Голеа (Antoine Golea) навео је да су

<sup>329</sup> Milko Kelemen, Problem suvremenog izraza u našem muzičkom stvaralaštvu, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 43, 17. 2. 1961, 11.

<sup>330</sup> Д[рагутин] Чолић, Загребачки музички бијенале. Шаролик камерни програм, *Борба*, 24. 5. 1961, 7.

<sup>331</sup> „Fribec, Kresimir“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=20619> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

му на МБЗ-у, уз *Покрете у боји* (1959) Ива Малеца, највише пажње привукле *Асонанце*, истакавши да је Фрибец демонстрирао владање клавирским стилем нове музике, какав можемо срести код Месијана и Булеза.<sup>332</sup> Према томе, Крешимира Фрибеца могли бисмо да уврстимо и у следећу групу хрватских композитора на првом МБЗ-у, којима су се углавном приписивале заслуге за афирмацију Новог звука. Међу њима најпре треба издвојити Милка Келемена и Ива Малеца, а потом и Бранимира Сакача.

Наиме, опус Бранимира Сакача на првом МБЗ-у приказао је, могли бисмо рећи, два пола у тадашњем стваралаштву овог композитора. Најпре, изведен је Сакачев балет *Симфонија о мртвом војнику* (1951), инспирисан драмом *Без наслова* (о страдању америчког војника) Нормана Корвина (Norman Corwin), а ово дело било је један од примера због чега су се у редовима југословенских музичара могли чути приговори да домаће сценско стваралаштво није приказано у најбољем светлу. Истичући да Сакач током 1950-их година није презао ни од соцреалистичке програмности, Никша Глиго као пример таквог смера у Сакачевом опусу наводи управо балет *Симфонија о мртвом војнику*.<sup>333</sup> Ово дело није изазвало значајнију реакцију тадашње музичке критике, која је, притом, забележила да је кореографски аспект био прилично униформисан, и да је деловао сувише илустративно.<sup>334</sup> Међутим, Глиго ипак упућује на то да ово остварење треба сматрати Сакачевим тражењем сопственог стила у периоду стилске нејединствености на нивоу владајућег дуалитета космополитско – национално, о чему сведоче и речи самог Сакача: „Моја генерација је на жалост имала несрећу [...] што је носила у себи тежњу за новим уметничким изразом, али се појавила у вријеме између два рата када је код нас владала велика стагнација у том погледу. Тако смо мање-више били принуђени да дуги низ година тражимо свој пут, незадовољни ониме што смо имали“.<sup>335</sup>

Упоређујући Сакачев балет са његовим другим делом на првом МБЗ-у, *Три синтетске поеме – Масакри, Јама, Рат* (1959), увиђа се велика дискрепанција у програмској организацији овог фестивала. Ова електроакустичка (синтетска) композиција, за коју је аутор инспирацију пронашао у темама о страдању у Другом

---

<sup>332</sup> Antoine Golea, Posjet Zagrebu. Specijalno za »Telegram« napisao francuski muzički kritičar Antoine Golea, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 57, 26. 5. 1961, 11.

<sup>333</sup> Nikša Gligo, *Između suvremenosti i avangarde...*, нав. дело, 27.

<sup>334</sup> В. Р., *Ekspresivni balet. Baletna večer s djelima naših kompozitora u Hrvatskom narodnom kazalištu*, *Vjesnik*, 20. 5. 1961, 4.

<sup>335</sup> Nikša Gligo, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (I dio)*, *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 3, 1979, 33.

светском рату (текстови Оскара Давича, Ивана Горана Ковачића и Мирослава Крлеже), нажалост је изгубљена, али, према сведочењу Ива Киригина, она

„[...] ujedinjuje i spaja (sintetizira) sve načine proizvodjenja zvukova, uključivši i tonove orkestralnih instrumenata [a y] raznim pisanim izvorima, ona se katkad navodi kao eksperimentalna ili elektronička, ponekad kao konkretna ili samo kao glazba za vrpcu, dok je ona kao i Svemirski pejzaž – sve to zajedno – kao rezultat postupka koji je samo par godina kasnio za sličnim eksperimentima u svijetu“.<sup>336</sup>

Дело је изазвало опречне реакције критике. С једне стране, у контексту приговора да публика на првом МБЗ-у није чула ништа авангардно од домаћих композитора, Петар Бергамо наводи како су *Три синтетске поеме* управо то и потврдиле.<sup>337</sup> Да је ово дело, могли бисмо рећи, био невешт експеримент, а нарочито наспрам електроакустичких дела које је представио келнски Ансамбл, на изванредан начин сведочи и чињеница да оно није било уврштено у Концерт синтетске и електронске музике, који је одржан 1962. године у оквиру опатијског Симпозијума. Ипак, делимично бисмо се могли сложити са Ивом Петрићем, који, иако не искључује технички дилетантизам *Трију синтетских поема*, указује да Бранимиру Сакачу треба одати признање, будући да је реч о пионирском остварењу синтетске музике у Југославији.<sup>338</sup> На сличан начин, похвале овом делу упутио је и Милко Келемен, истакавши да је оно „[...] izuzetan doprinos našoj muzici, koja dosad, nažalost, još itekako oskudijeva djelima s toga područja“.<sup>339</sup> Поједини страни критичари чак су се неочекивано позитивно изразили у вези са Сакачевим електроакустичким остварењем, при чему је, на пример, Вацлав Кучера подвукао како је оно доста сугестивније у односу на електроакустичку продукцију Запада (мисли на Штокхаузена), којој је једини циљ (према Кучеровим речима) била сензација по сваку цену.<sup>340</sup>

Ако је Драгутин Чолић на концерту Загребачке филхармоније увидео мањкавости Шулековог и Папандопуловог остварења, Иво Петрић одсуство модернистичке естетике видео је готово у целокупном концерту, изузев дело *Покрети у боји за оркестар* (1959) Ива Малеца. Сам композитор је *Покрете у боји* (дело које је

<sup>336</sup> Наведено према: Višeslav Laboš, *U potrazi za novim zvukom: 1956–1984. Antologija elektroakustičke glazbe hrvatskih skladatelja* [CD књижица], Zagreb, Croatia Records, 2016, 7–8.

<sup>337</sup> Бергамо наводи: „[...] Od dosadašnje jugoslovenske muzičke produkcije na zagrebačkom Biennalu 1961. nismo čuli ništa zaista avangardno. Ono nekolicom bleđih, neinventivnih, neznalačkih kopija tzv. »синтетске музике«, на жалост, потврђује гornju констатацију“. Видети у: Petar Bergamo, *Nijedan sistem ne obezbeđuje delu vrednost*, у: *Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci*, нав. дело, 485.

<sup>338</sup> Ivo Petrić, *Prvi Glasbeni bienale v Zagrebu. Problematicno eksperimentiranje*, нав. дело, 7.

<sup>339</sup> M[i]lko Kelemen, *Izvedba domaće sintetske kompozicije*, *Vjesnik*, 26. 5. 1961, 5.

<sup>340</sup> Nakon zagrebačkog muzičkog Biennala. Izjave istaknutih stranih učesnika..., нав. дело, 7.

на МБЗ-у изведено и 1991. године) сматрао својим, како је то формулисао, ‘првим ослобођеним и сигурним остварењем’,<sup>341</sup> изјављујући и то да се овим делом неспутано упустио у тражење контакта са живом тонском материјом, не избегавајући да јој пода одређену форму.<sup>342</sup> Важно је указати на чињеницу да је Иво Малец био један од ретких југословенских композитора који се као млади аутор прославио изван граница земље. Он је, наиме, био пионир међу југословенским композиторима у раду са електронским медијем, односно у електронском студију, будући да је већ 1955. године остварио контакте са француским музичким круговима, да би се 1959. године и званично преселио у Париз, где је активно сарађивао са Пјером Шефером. Малецова сценска музика за представе *Свјетионик* и *Макбет*, као и говорна кантата *Мавена I* (реализоване 1956. године у Паризу), могу се сматрати првим електроакустичким остварењима једног југословенског композитора, па је веома необично да домаћи електроакустички репертоар првог МБЗ-а (уз Сакачеве *Три синтетске поеме*), није био употпуњен и Малецовим опусом.

У сваком случају, његова оркестарска композиција *Покрети у боји*, оцењена је као једно од најаванграднијих остварења на првом МБЗ-у. Након мирног и мистичног ‘бордунског’ оркестарског увода, Малец испитује крајње могућности инструмената, доживљавајући цео оркестар као један инструмент. Музички ток се одвија следом кластерских оркестарских структура, па је праћење тембровских промена суштинско за разумевање, како формалне, тако и тематске организације ове композиције. Уз повремене соло наступ кларинета, истакнута улога ударалки на моменте производи ритуалну атмосферу дела. Према оцени Бранимира Сакача, дело Ива Малеца било је најзначајније на концерту Загребачке филхармоније, јер, носећи „[...] u sebi, u svojoj suštini, duh vremena u kome živimo“,<sup>343</sup> оно је, према Сакачевом закључку, показало смер у каквом треба да се развија југословенска музика, као и оно шта би требало да очекујемо од следећег МБЗ-а. Позитивну критику Малец је добио и од композитора Влада Милошевића, који је истакао да нагомилавање звучне масе неретко изазива умор и нелагоду, али да такво дело може бити и веома вешто и зналачки написано, о чему управо сведоче *Покрети у боји*.<sup>344</sup>

<sup>341</sup> Seadeta Midžić, *Tajna Malecove glazbe, Vijenac*, 665–666, <https://www.matica.hr/vijenac/665%20-%20666/tajna-malecove-glazbe-29436/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>342</sup> Křešimir Kovačević, *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945–1965*, нав. дело, 52.

<sup>343</sup> Branimir Sakač, *Zagrebački Biennale suvremene muzike. Djela jugoslavenskih kompozitora...*, нав. дело, 13.

<sup>344</sup> Vlado Milošević, *Dokle se prostiru granice percepcije savremenog slušaoca*, у: *Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci*, нав. дело, 496.

Осим учешћа на фестивалу, Малец је, због своје париске адресе и круга људи којима је припадао, од самог почетка био изузетно важна фигура за афирмацију МБЗ-а у светским оквирима. О значају тих околности сазнајемо из навода музиколога Сеадете Миџић, која подвлачи да је Малец био

„[...] dragocjena Schaefferova spona s Muzičkim biennalom, angažirani borac i posrednik ideja, ciljeva i rezultata rada te filozofije pariškog studija i kruga Groupe de la recherche musicale. Istodobno je bio senzibilni tumač naslijeđenih situacija, težnji, ambicija i dometa zagrebačkog umjetničkog i intelektualnog kruga koji je Muzički biennale s Novim tendencijama učinio europskim laboratorijem suvremene glazbe i umjetnosti, i to na pragu ere dominacije stroja u kulturnoj i umjetničkoj sferi“.<sup>345</sup>

Оснивачу МБЗ-а, Милку Келемену, дато је, сасвим оправдано, посебно место на овом фестивалу. Његове *Концертантне импровизације* (1954), изведене на концерту Загребачких солиста, добиле су низ позитивних критика. Уколико се присетимо Стјепана Шулека и његовог става да композитор треба да се изражава тонално, ако тоналност осећа као своју природу, његов ученик, Милко Келемен, био је посве друкчијег светоназора. Наиме, овај, према мишљењима многих, југословенски композитор са бескомпромисно авангардним музичким језиком, задатак музичког ствараоца дефинисао је на следећи начин: „Skladanje znači stvaranje nečeg novog – skladatelj koji stvara novo ujedno je i avangardist – što znači da onaj tko želi aktivno sudjelovati u razvoju nove glazbe može biti samo avangardist“.<sup>346</sup>

Милко Келемен је у интервјуу са немачким музикологом Фредом Прибергом овако описао своје *Концертантне импровизације*: „Jedan od najistinitijih i najsilovitijih doživljaja bio je za mene proboj iz jednog kruga glazbene svijesti u drugi, novi, još nedoživljeni. ‘Koncertantne improvizacije’, koje su za povijest glazbe u Jugoslaviji 1955. značile skok unaprijed za šezdeset godina, bile su s obzirom na europske prilike zakašnjenje od dvadeset godina“.<sup>347</sup> Ово циклично дело, писано за једанаест гудачких инструмената, састављено је од шест минијатура. Започиње лирском темом у виоли, налик романтичарским гудачким квартетима, да би се у даљем току хармонија заоштрила до експресионистичког израза. Друга минијатура меканог је карактера, а заједнички наступ гудачких инструмената ствара оргуљски призив, доносећи сакралну атмосферу целом делу. Након треће играчке минијатуре, у којој је фолклорни призив најочљивији, наступа драмска минијатура, с доминацијом тремоло гудача. У петој се

<sup>345</sup> Seadeta Midžić, *Tajna Malecove glazbe*, нав. дело.

<sup>346</sup> Milko Kelemen, *Svijet suvremenog zvukovlja kao labirint...*, нав. дело, 27.

<sup>347</sup> Dvadeset pitanja Freda K. Prieberga, нав. дело, 42.

минијатури такође може осетити фолклорни призвук, док је последња изразито виртуозна, у којој је драмски сукоб две теме испраћен политоналном хармонијом. У поводу продора Новог звука у нашу средину, Крешимир Ковачевић наводи да је једна од највећих заслуга овог дела та што је класични хармонски принцип уступио место карактеристичним тону, према којем гравитирају различити хармонски склопови, производећи политоналне и атоналне сегменте музичког тока.<sup>348</sup> Међутим, треба указати на то да *Концертантне импровизације* ипак припадају Келеменовој првој стваралачкој фази у којој композитор „[...] покушава актуализирати folklorno naslijeđe, nastojeći umetnuti bartokovska iskustva u konzervativne nazore što ih je zastupala »ideologija nacionalnog smjera« u hrvatskoj glazbi prve polovice XX. stoljeća (*Sonata za klavir*, 1954; *Koncertantne improvizacije*, 1955; *Études contrapuntiques*, 1959)“.<sup>349</sup> Иако није било најавангардније дело у опусу Милка Келемена из 1950-их година, сâм композитор ово остварење сматра својеврсном прекретницом, па с тим у вези истиче: „Након prvog uspjeha »Koncertantnih improvizacija« u Већу (1955), pastao sam »kućni kompozitor« Radio-Zagreba, svaka nova kompozicija bila je narudžba te ustanove, do 1960. godine“.<sup>350</sup> Позитивном одјеку овог Келеменовог остварења допринело је то што су га извели прослављени Загребачки солисти на челу са, већ тада светски познатим, Антониом Јанигром.

Корак даље у експериментисању са новом формом, Милко Келемен показује у *Сколиону за оркестар* (1959), изведеном у оквиру бијеналског концерта Загребачке филхармоније, којом је дириговао сâм композитор. На овом концерту нашли су се још и *Четврти концерт за гудаче* (1954) Петрасија (Goffredo Petrassi), *Impromptus за оркестар* (1957) Фортнера и *Прва симфонија* (1954) Жоливеа (André Jolivet), али је, према писању *Vjesnika*, Келеменово остварење (можда и помало пристрасно) оцењено као најсавременије оријентисано.<sup>351</sup> Највећи значај *Сколиона* огледа се у томе што је Келемен по први пут у серијално организовану партитуру увео елементе импровизације (видети пример бр. 1, стр. 389), чиме је најавио своју поетичку трансформацију, односно напуштање серијалног принципа. О томе сведочи и сâм наслов композиције – израз сколион на грчком језику означава песму која се импровизује. Наиме, треба указати да је компоновању *Сколиона* претходило

<sup>348</sup> Kрешимир Ковачевић, *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945–1965*, нав. дело, 49–50.

<sup>349</sup> „Kelemen, Milko“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31114> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>350</sup> Eva Sedak, *Dvadeset osam pitanja Milku Kelemenu*, у: Zdravko Blažeković (ур), нав. дело, 11.

<sup>351</sup> B[ranimir] Sakač, *Četiri kompozitora dirigiraju svoja djela. Milko Kelemen »Skolion«, Petrassi »Četvrti koncert za gudače«, Wolfgang Fortner »Impromptus«, André Jolivet »Prva simfoniја«, Vjesnik, 26. 5. 1961, 5.*

Келеменово искуство у Дармштату, које није било сасвим позитивно за југословенског композитора. Упркос настојањима да се у Дармштату развијају нови принципи доживљаја музичког времена и организације музичког тока, Келемен у овом периоду (о чему смо већ говорили у поглављу о Келемену као авангардном композитору), ипак убрзо прекида конкретнију сарадњу са композиторима дармштатског круга, доживљавајући серијализам као ограничење уметничких слобода. Овакве идеје Келемен ће у наредним делима додатно разрађивати, испитујући својеврсни међупростор између серијализма и импровизације, касније алеаторике. О важности дела *Сколион*, сведочи и чињеница да је две године по извођењу на првом МБЗ-у, оно награђено Бетовеновом наградом у Бону (1963).

Када говоримо о бијеналским концертима Загребачке филхармоније, на једном од њих је изведена и *Синфонијета ин две темпи за оркестар* (1958), словеначког композитора Алојза Среботњака. Ово дело није било претерано запажено, што је донекле и разумљиво, узме ли се у обзир чињеница да је, како наводи музиколог Најл О'Лаклин, Среботњак тек по повратку са студија у Лондону (1960/61) почео да усваја авангардне технике и пише у оквирима строгог серијализма.<sup>352</sup> Стога је о извођењу Среботњакове *Синфонијете*, Бранимир Сакач забележио да се ради о представнику младе генерације, која стреми изналажењу нових путева развоја савремене музике, али и да је ово дело у том смислу одраз композиторове незрелости.<sup>353</sup> Међутим, са овом последњом констатацијом не бисмо могли у потпуности да се сложимо. Пре бисмо могли рећи да је *Синфонијета* – чијем се првом ставу (*Ларгето*), компонованом у форми песме са фолклорним призвуком, супротставља сонатни, други став у темпу *Алегро ђусто* – једноставно одраз владајуће умерене, неокласичне струје послератног развоја музике, којој је Среботњак тих година неминовно био изложен.

Уз Алојза Среботњака (не рачунајући Славка Остерца, као, рекли бисмо, 'почасног' композитора на МБЗ-у) Примож Рамовш други је словеначки аутор који је остварио учешће на првом МБЗ-у. На концерту камерне музике изведена је његова *Сонатина за кларинет и клавир* (1959), такође неокласичног проседеа, која чак ни у приказима МБЗ-а словеначких музиколога, није изазвала веће интересовање. Мора се истаћи да је веома необично да су селектори МБЗ-а пренебрегнули Рамовшеву композицију *Musiques funèbres* (1955), која иде у ред најинвентивнијих дела овог

<sup>352</sup> Niall O'Loughlin, Alojz Srebotnjak's Use of Twelve-Note Techniques, *Musicological Annual*, XXVI, 1990, 45.

<sup>353</sup> Branimir Sakač, *Zagrebački Biennale suvremene muzike. Djela jugoslavenskih kompozitora...*, нав. дело, 13.



аутора, насталих пре 1960-их година. У сваком случају, Примож Рамовш ће (као и Алојз Среботњак) свој пуни авангардни занос испољити током 1960-их година, а важно је истаћи да ће се овај аутор, на самом почетку седме деценије, међу првим југословенским композиторима опробати и у алеаторици (*Enneafonia за камерни ансамбл /1963/*).

Када је реч о компопозиторима који су деловали у Србији, на првом МБЗ-у представљени су прашки ђаци Миховил Логар и Љубица Марић (али својим послератним делима), затим Јосип Калчић, те композитор млађе генерације (школован у Београду), Душан Радић.

Упркос томе што је већина критичара негативно коментарисала домаћи репертоар на првом МБЗ-у, Крешимир Ковачевић је у тексту *Udeo opere i baleta na Biennalu*, истакао да је југословенско оперско стваралаштво рефлектовало сва актуелна стремљења за савременим сценским изразом, укључујући чак и остварење Миховила Логара, *Четрдесет прва* (1959), чији је либрето заснован на тематици из НОБ-а.<sup>354</sup> Такође, Ненад Туркаљ је још у најави првог МБЗ-а, указао да ће извођење Логарове опере бити веома значајно, с обзиром на тематику из блиске прошлости (прве године НОБ-а),<sup>355</sup> која је Туркаљу очигледно била довољан разлог да Логарово дело сврста у савремена остварења југословенске музичке литературе. Наиме, ова Логарова опера, која обрађује сличну тему као и Сакачев балет *Симфонија о мртвом војнику*, рађена је према роману *Песма* Оскара Давича из 1952. године (чија је радња фокусирана на живот у окупираном Београду), а Логар изналази прилично инвентивна композициона решења, при чему се тоналност назире само као основ, док до изражаја долази бујна хроматика, која музички ток уводи у битоналне и политоналне звуковне комбинације.<sup>356</sup> На тај начин, овим садејством тематике из Народноослободилачке борбе (иначе, неконвенционално третиране)<sup>357</sup> са музичким језиком на прагу експресионизма, Логар се поетички приближава начелима композитора Рудолфа Бручија, који, упркос свом смелом музичком језику, није одустајао од тематике

---

<sup>354</sup> Krešimir Kovačević, *Udeo opere i baleta na Biennalu*, у: *Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci*, нав. дело, 489.

<sup>355</sup> Nenad Turkalj, *Putovi moderne muzike*, нав. дело, 5.

<sup>356</sup> Zijo Kučukalić, Mihovil Logar: *Četrdeset prva*. Muzička drama u tri čina, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 478.

<sup>357</sup> Више о томе видети у: Катарина Томашевић, Покушаји и остварења уметничке интерпретације ослободилачке борбе у музичкој драми *Четрдесет прва* Миховила Логара, у: Роксанда Пејовић (ур), *Allegretto giocoso: стваралачки опус Миховила Логара*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 115–121.

повезане са успостављањем новог државног устројства (пре свега, реч је о Бручијевим кантатама).

Због њене пригодне тематике, опери *Четрдесет прва* у овом разматрању придружујемо и кантату *Дани у тами за баритон соло, мешовити хор и оркестар* (1959)<sup>358</sup> Јосипа Калчића. Ово дело, писано на стихове књижевника Гвида Тартаље, одише заостреним експресионистичким хармонским језиком, у служби потцртавања мучних сцена у нацистичким логорима. Посебно је у том смислу значајна епизода говорног хора, у којој гласови наступају један за другим као у својеврсном фугату, али без прецизно назначених тонских висина, што доприноси експресионистичком изразу овог дела (видети пример бр. 2, стр. 390).<sup>359</sup>

Према мишљењу музиколога Мелите Милин, избор дела са пригодном тематиком, могуће је схватити као резултат жеље организатора да и МБЗ обележи двадесетогодишњицу избијања оружаног устанка југословенских народа против окупатора у Другом светском рату.<sup>360</sup> На тај начин, могли бисмо рећи да су добробит од МБЗ-а имали и политичари и организатори. Политичке елите наступале су веома промишљено, тако што су самим дозвољавањем организације МБЗ-а легитимисале себе као либералну власт. Паралелно са тим, организатори МБЗ-а, извођењем су оваквих дела могли да рачунају на масовнији одзив публике, али су имали и покриће за евентуалне осуде фестивала савремене музике као 'декадентног' по социјалистичко друштво.

У поређењу са Логаром и Калчићем, дела осталих аутора из Србије, Љубице Марић и Душана Радића, била су далеко запаженија на првом МБЗ-у. Да су *Песме простора за мешовити хор и оркестар* (1956) Љубице Марић биле централна тачка програма Симфонијског оркестра и хора РТВ Београд, потврдили су бројни критичари. Тако је Павел Шивиц истакао да је правилно то што је МБЗ укључио и пионирска дела савременог музичког израза, попут остварења Месијана, Бартока и Љубице Марић, која су нам донела „[...] potreban umetnički odmor u spletu experimentalnih studija i retkih uspehliх dostignućа u novom jeziku tonova, odnosno шумова.“<sup>361</sup> Поводом извођења *Песама простора* на првом МБЗ-у, Бранимир Сакач изјавио је да се радило о

---

<sup>358</sup> Иначе, ово дело и кантате *Крик треба поновити* (1964) и *Људској солидарности* (1971), чине незваничну трилогију у композиторовом опусу, јер их све повезује експресионистички музички језик и тематика заснована на страдању у Другом светском рату.

<sup>359</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta [1969], 166.

<sup>360</sup> Melita Milin, *Muzički bijenale Zagreb i srpska muzička scena...*, нав. дело, 366.

<sup>361</sup> Pavel Šivic, *Podstrek za razmišljanje o putevima muzike*, у: *Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci*, нав. дело, 503.

остварењу које је већ ушло у нашу историју музике, као једно од највреднијих дела послератног стваралаштва,<sup>362</sup> док су за Ненада Туркаља *Песме простора* представљале дело које би наша публика барем сваке друге године изнова требало да чује на концертима.<sup>363</sup> Амерички музички критичар Еверет Хелм (Everett Helm) је у свом осврту на први МБЗ истакао да је композиција Љубице Марић једно импресивно и сасвим оригинално остварење.<sup>364</sup>

Како наводи Мелита Милин у свом тексту *Muzički bijenale Zagreb i srpska muzička scena: jugoslovenski period*, није било изненађујуће што су из Србије на први МБЗ 1961. године били позвани Љубица Марић и Душан Радић, као једни од најцењенијих српских музичких стваралаца из 1950-их година.<sup>365</sup> Такође, *Песме простора* Љубице Марић и Радићева *Балада о месецу луталици* (1957) јасно су били дистанцирани од доминантне музичке продукције у Србији тога доба. Тако је кантата са својом поетски архаизованом атмосфером била сасвим нова у српској, али и југословенској музици (стајала је на линији Стравинског и Славенског). С друге стране, Радић је у балету у три слике, писаном према либрету Боре Ћосића (прича о човеку који лута, тражећи свој љубавни идеал), сјединио елементе фолклорне и популарне музике (превасходно цеза), што се према извесним тумачењима већ могло сматрати наговештајима посмодернистичких тенденција у домаћој музици.<sup>366</sup> Не треба изгубити из вида да је Душан Радић аутор који је пре првог МБЗ-а имао одређена искуства и у иностранству, усавршавајући се у Паризу код Даријуса Мијоа и Оливијеа Месијана (1957–58). Осим тога, атрактивност Душана Радића за први МБЗ можемо тражити и у појединим сегментима из биографије овог аутора, као на пример то да је Радић, како истиче музиколог Горица Пилиповић, већ 1950-их година, због свог модернистичког мишљења и стваралачког става (а посебно због *Списка*, чије је извођење у Стокхолму 1956. резултирало критиком овог дела у *Њујорк Тајмсу*), постао посебно занимљива и провокативна личност у очима јавности.<sup>367</sup> Његов ‘цез-балет’, како су га поједини критичари на МБЗ-у описали, третирао је савремену тематику, која је одговарала духу тадашњег времена (борба човека са свакодневним животним

---

<sup>362</sup> Branimir Sakač, *Zagrebački Biennale suvremene muzike. Afirmacija novih formi*, *Vjesnik*, 24. 5. 1961, 6.

<sup>363</sup> Nenad Turkalj, *Festivalski dnevnik, Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 58, 2. 6. 1961, 11.

<sup>364</sup> Everett Helm, *Jugoslavia [sic] Meets the Moderns*, *The Daily Telegraph*, 3 June, 1961 (број странице непознат).

<sup>365</sup> Melita Milin, *Muzički bijenale Zagreb i srpska muzička scena...*, нав. дело, 365.

<sup>366</sup> Vesna Mikić, нав. дело, 137.

<sup>367</sup> Горица Пилиповић, *Поглед на музику Душана Радића*, Београд, Српска академија наука и уметности – Одељење ликовне и музичке уметности, 2000, 23.

преокупацијама и стална тежња за афирмацијом),<sup>368</sup> међутим, не сме се заобићи ни чињеница да су и Радићево остварење, као и *Песме простора*, на својеврстан начин окренути националном смеру. У Радићевом балету, као што смо указали, има фолклорног призвука, иако композитор нигде не цитира народне мелодије. *Песме простора*, чију текстуалну основу чини композиторкин избор богумилских натписа уклесаних на средњовековним стећцима са територија БиХ, Србије, Црне Горе и Хрватске, афирмисало је такозвану ‘поетску архаизацију’, специфичну фракцију послератног модернизма у српској музици.<sup>369</sup> Ову кантату одликују ритмичка рафинираност, потирање метричких акцената, серије реских равномерних ритмичких удара, остината, те полиритмички обрасци, као наслеђе првих деценија двадесетог века, које је Љубица Марић врло зналачки апсорбовала,<sup>370</sup> трасирајући јединствени пут у истраживањима Новог звука у српској, али и целокупној југословенској послератној музици.

### III 5. 3. Први загребачки Бијенале: закључна разматрања

На основу увида у југословенски репертоар наспрам иностраног репертоара првог Музичког бијенала Загреб, свакако да можемо упутити критике на рачун домаћих остварења, као одраза својеврсног кашњења југословенских композитора за развојем музике у Европи. Међутим, уколико се држимо наведене тезе да се у састављању програма првог МБЗ-а ишло ‘на ширину и богатство појава у музици двадесетог века’, домаћи репертоар овог фестивала јесте показао реално стање у којем се југословенско музичко стваралаштво тада налазило. Стога, можемо извести неколико закључака. Програм је обухватао остварања међуратних композитора, при чему је јасно демонстрирана тежња аутора из Србије и Словеније за успостављањем веза са европским модернизмом тога доба (Славенски, Остерц), док је, с друге стране, приказана доминирајућа, национално-фолклорна тенденција у хрватској међуратној музици (Лотка). Успостављање новог политичког устројства по окончању Другог светског рата, те прокламовање соцреалистичких тенденција у уметности, такође је

---

<sup>368</sup> В. Р., *Експресивни балет. Балетна већер с дјелима наших композитора у Хрватском народном казалишту*, *Вјесник*, 5114, 20. 5. 1961, 4.

<sup>369</sup> Више о томе у: Мелита Милин, *Етапе модернизма у српској музици*, *Музикологија*, 6, 2006, 93–116.

<sup>370</sup> Детаљну анализу овог дела видети у: Мелита Милин, *Љубица Марић: компоновање као градитељски чин*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2018, 143.

имало своје обресе на првом МБЗ-у (Сакач, Логар). Надаље, стилска и композиционо-техничка хетерогеност у југословенској музичкој продукцији током 1950-их година, апсолутно се одразила на овај фестивал. С једне стране, били су присутни чврсти заговорници неормантичарског стилског проседеа, односно национално-фолклорне струје (Шулек и Папандопуло, односно Девчић), док је, с друге стране, бијеналски програм приказао да су у Југославији већ вршени музички експерименти у електронском студију (Сакач). Ништа мање хетерогености није било ни у простору између ове две естетичке крајности: од неокласичних тенденција (Радић, Рамовш, Среботњак) до обнове додекафонске технике и експресионизма, као модернистичких тековина предратних деценија (Фрибец, Калчић). И коначно, међу њима су се нашли и композитори који су испратили послератне модернистичке струје, пре свега дармштатски серијализам (Келемен), али и они који су на посве индивидуалан начин тежили профилисању сопственог модернизма, било кроз афирмацију звучних боја, као резултата рада са електроником (Малец) или кроз особену синтезу музичке прошлости и садашњости (Љубица Марић). Стога се заиста можемо сложити са речима Петра Селема, који указује на то да је први МБЗ био једини тренутак на којем су се заједно нашли „[...] Šulek i njegov učenik Kelemen, folklorist Lhotka i zakleti neprijatelj folklorizma Ivo Malec“.<sup>371</sup> Оно што је несумњиво, јесте да овај фестивал у свом првом издању није представљао фестивал савремене музике као афирмације југословенског Новог звука, већ панораму свих музичких збивања у Југославији од 1920-их година до 1961. године. С тим у вези, поставља се питање да ли овако хетерогену атмосферу првог МБЗ-а треба посматрати као позитиван тренутак заједништва различитих генерација југословенских композитора, или (и)пак као потпуну дезоријентацију тада актуелног развоја музичког стваралаштва у Југославији. Одговор на ово питање биће потражено кроз аналитичко сагледавања концепта другог Музичког бијенала Загреб (1963).

### **III 6. Други Музички бијенале Загреб (1963): велика очекивања после 1961. године**

Вратимо се за кратко поменутиим реакцијама Александра Обрадовића и Ива Петрића на програмску селекцију југословенских остварења са првог Музичког бијенала Загреб. Наиме, сетићемо се да су ови аутори покренули питање адекватног одабира дела – од тога да овај фестивал треба да обухвати само премијерна извођења нових остварења,

---

<sup>371</sup> Petar Selem, *Nova hrvatska glazba*, нав. дело, 227.

до тога да је нужно основати национални фестивал, који би вршио селекцију домаћег стваралаштва за МБЗ, као међународне манифестације савремене музике. С тим у вези, имајући у виду проблеме које су својим приказима најотвореније покренули Обрадовић и Петрић, занимљиво је осврнути се на кореспонденцију МБЗ-а и републичких Удружења композитора током 1962. године (дакле, у години између првог и другог МБЗ-а).<sup>372</sup> Наиме, Јосип Стојановић, директор фестивала, после првог МБЗ-а упутио је захтев Удружењима да искажу своја мишљења „[...] о начину како би се прибавила нова југославенска дјела за прве изведбе на биеналу: нарудџбинама код композитора, слободним натјечајем или једноставно откупом понуђених и изабраних дјела“.<sup>373</sup> У наставку писма, Редакција МБЗ-а захтева и да републичка Удружења наведу имена композитора за које сматрају „[...] да би могли својим дјелима позитивно придонијети физиономији фестивалског програма“.<sup>374</sup> Удружење словеначких композитора убрзо се обратило Редакцији МБЗ-а, захтевајући конкретније навођење критеријума селекције дела. Јосип Стојановић у допису од 3. фебруара 1962. године наводи како не постоји официјелна дефиниција физиономије Бијенала, па као смерницу за селекцију, уз писмо прилаже кратку изјаву Милка Келемена:

„Zagrebački Muzički Biennale zamišljen je kao internacionalni festival suvremene muzike i treba da daje presjek suvremenog muzičkog stvaralaštva u svijetu. Svrha tog festivala je upoznavanje jugoslovenske publike [ca] inostranim dostignućima na tom području a istovremeno kroz Muzički Biennale treba da se inostranstvo upozna [ca] našim dostignućima“.<sup>375</sup>

На основу реакција по завршетку првог МБЗ-а, може се закључити да су се копља највише ломила око тога да ли овај догађај треба да се схвати као фестивал савремене музике у смислу музике двадесетог века, или фестивал авангардне музике, чиме би предратна и међуратна авангарда уступиле место искључиво послератној авангарди.<sup>376</sup> Онима који су били поборници прве опције, приписивано је да под ‘савременим’ третирају остварења која су давно постала део музичке традиције, док су

---

<sup>372</sup> Имао сам увид у кореспонденцију Редакције МБЗ-а са Удружењем словеначких композитора (Društvo slovenskih skladateljev), али је на основу садржаја јасно да је Редакција МБЗ-а таква писма упућивала свим републичким удружењима.

<sup>373</sup> Muzički Biennale Zagreb – Društvo slovenskih skladatelja. Zagreb, 20. I. 1962: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/II/31.

<sup>374</sup> Исто.

<sup>375</sup> Muzički Biennale Zagreb – Društvo slovenskih skladatelja. Zagreb, 3. II. 1962: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/II/31.

<sup>376</sup> У том смислу занимљиви су и каснији наводи Ловра Жупановића (након четвртог МБЗ-а), који је изјавио да би на овом фестивалу требало да се изводе само дела настала у времену између два МБЗ-а. Видети у: Lovro Županović, Četvrti Bijenale je djelovao smirujuće, у: *Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala. Heroji avangarde su umorni, Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 75–76, 1967, 37.

заговорници послератних авангардних тенденција етикетирани као ‘дехуманизатори уметности’. Да је у овом тренутку победу ипак однела прва струја, сведочи текст о најави другог МБЗ-а, објављен почетком 1963. године у часопис *Zvuk*, у којем је транспарентно истакнуто да ће се на том фестивалу наћи дела трију генерација савремених композитора: градитеља основа савремене музике (Шенберг, Стравински), оних који су стварали на тим основама (Берг, Славенски, Барток) и авангардиста који траже нове изражајне могућности (Шефер, Штокхаузен, Лутославски).<sup>377</sup>

Тачно месец дана после доношења новог Устава, којим је ФНРЈ постала СФРЈ, почели су концерти другог МБЗ-а, одржаног од 8. до 16. маја 1963. године. Током девет дана приређена су 34 концерта, наступило је преко хиљаду домаћих и страних музичара, а процењено је да је приредбама овог фестивала присуствовало више од двадесет хиљада посетилаца.<sup>378</sup> Већ је на основу програма другог МБЗ-а могло да се наслути да ће се централни догађаји односити на гостовања светски признатих имена, што је штампа својим извештајима и потврдила. Наиме, међу гостујућим композиторима на другом МБЗ-у, између осталих, нашли су се Игор Стравински, Џон Кејц, Пјер Шефер, Витолд Лутославски, Луиђи Ноно, Луиђи Далапикола, Алоис Хаба, Ханс Хајнц Штукеншмит, али и истакнути диригенти и извођачи, попут Роберта Крафта (Robert Craft), Леополда Лудвига (Leopold Ludwig), Кирила Кондрашина (Кирилл Кондрашин), Дејвида Тјудора, Заре Долуханове и других. Присуство Игора Стравинског, композитора који је у тадашњим југословенским медијима представљен као највећи музички уметник двадесетог века, али и долазак Џона Кејца, једног од најрадикалнијих авангардиста тога доба, евидентно говоре о томе да су челници МБЗ-а пред собом имали визију да додатно учврсте већ високо успостављену међународну репутацију овог фестивала. С тим у вези, главни организатор манифестације, Милко Келемен, у данима другог МБЗ-а изјављује да, иако је „[...] u organizaciji I bijenala bilo ponešto i improvizacije, ipak je taj naš prvi festival suvremene muzike pokazao da su naše latentne snage i mogućnosti mnogo veće nego što se to predmnijevalo. Zato se organizaciji II bijenala prišlo s još više pažnje i mnogo većim materijalnim sredstvima“.<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> Анонимни аутор у свом кратком осврту на програм предстојећег, другог МБЗ-а, није изоставио да нагласи како ће МБЗ представљати и сусрет музичких настојања Истока и Запада. Видети у: Аноним., *Muzički biennale Zagreb, Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 56, 1963, 100.

<sup>378</sup> С[тево] О[стојић], На приредбама музичког бијенала преко 20.000 слушалаца, *Политика*, 18. 5. 1963, 11.

<sup>379</sup> D[ejan] Erceg, *Suvremena muzika odraz saznanja našeg vremena. Razgovor s kompozitorom Milkom Kelemenom, Vjesnik*, 12. 5. 1963, 6.

### III 6. 1. Дела иностраних композитора на другом загребачком Бијеналу: од романтизма до алеаторике

Велико интересовање на другом МБЗ-у изазвали су наступи реномираних иностраних извођача, попут Хамбуршке опере и Француског дувачког квинтета, или Московске филхармоније и Камерног оркестра Краковске филхармоније. Примећује се и да је пажња била нарочито поклоњена музичкој сцени, будући да је изведено чак четрнаест оперских и балетских дела страних и домаћих аутора.<sup>380</sup> Дакле, југословенској публици је тада на једном месту пружена прилика да чује нека од највећих оперских остварења двадесетог века – неокласични *Живот Развратника*, али и мултимедијалну оперу *Потоп* Игора Стравинског, компоновану само годину дана пре другог МБЗ-а. С друге стране, опере *Воцек* и *Лулу* Албана Берга, у маестралном извођењу Хамбуршке опере, сведочиле су о поновној тежњи креатора бијеналске концепције ка успостављању веза са међуратним модернизмом, у овом случају експресионистичким, односно додекафонским тенденцијама једног од припадника Друге бечке школе. С тим у вези, истакнимо да је словеначки лист *Delo* о извођењу *Воцека* на МБЗ-у читаоце известио текстом под насловом *Пример авангардизма*.<sup>381</sup>

Ако се присетимо реакција домаћих композитора и музиколога на електроакустичку музику Шефера и Штокахаузена са првог МБЗ-а (објављених у часопису *Zvuk*), можемо да закључимо да је у истом часопису други МБЗ ‘прихваћен’ нешто позитивније, са изузетком експерименталне музике америчких аутора, која још увек није била наишла на одобравање. У поменутом часопису, поводом другог МБЗ-а, знатно се више пажње посветило усвајању нових естетских вредности и примени нове методологије вредновања послератне авангарде. Да то свакако јесте био предуслов спознаје савремене музике, говори и Игор Мандић, који истиче да је кључ њеног неразумевања стајао у поремећеним критеријумима и у одбијању савременог човека да призна да савремена музика заправо само „[...] враћа ударас духовним и друштвеним кризама које су је погодиле [...]“.<sup>382</sup> С тим у вези, критичар другог МБЗ-а, Жељко Рапанић, навео је како је проблем оних који негирају авангардно стваралаштво

---

<sup>380</sup> *Коцкар* (1916, нова верзија 1927) Прокофјева, *Воцек* (1922) и *Лулу* (1935) Берга, *Заточеник* (1948) Далапиколе, *Живот развратника* (1951) и *Потоп* (1962) Стравинског, *Сан летње ноћи* (1960) Бритна (Benjamin Britten), *Визаж* (1961) Берија, перформанс *Столица с пет ногу* (1962) Плесног ансамбла из Сан Франциска, *Рели* (1955) Гостушког, *Човјек пред зрцалом* (1961) Келемена, *Демон златне улице* (1962) Фрибеца, *Хелоти* (1963) Бркановића, *Сусрети* (1963) Киригина.

<sup>381</sup> Bogdan Pogačnik, Primer avantgardizma. Bergov „Wozzeck“ na zagrebskem bienalu, *Delo*, 15. 5. 1963, 5.

<sup>382</sup> Igor Mandić, Ključ za suvremenu glazbu, у: Igor Mandić (ур), *Od Vacha do Cagea. Eseji i kritike*, Zagreb, Mladost, 1977, 16.



методолошке природе, јер таквој музици приступају „[...] tradicionalnim alatom kojim nas je snabdjela pedagogija, historija, iskustvo, utvrđeni kritički sudovi, usvojena mišljenja o nekim vrijednostima [...]“.<sup>383</sup> Тада млади музиколог Катарина Бедина, још је експлицитније представила себе као поборника најсавременијих струја, наводећи да су „[...] sve vrste eksperimentisanja sa zvučnim materijalom pozitivne – ako ne kao samostalni kvaliteti – onda kao doprinosi u traženju novog, savremenog muzičkog jezika“.<sup>384</sup>

Међу авангардним струјањима на другом МБЗ-у, највише реакција изазвали су, очекивано, Џон Кејџ и Дејвид Тјудор (посебно извођење *Варијација II* /1961/) али и перформанси Плесне групе из Сан Франциска, за које домаћи критичари (као што смо навели) нису имали много разумевања.<sup>385</sup> Тако је Андрија Томашек свој чланак о америчкој плесној групи насловио *Jedna problematična produkcija*, док је Стана Ђурић-Клајн овај наступ оценила као егзибицију са мноштвом јефтених театарских трикова, као скуп бесмислених пантомимских радњи, уперених на надраживање нерава публике.<sup>386</sup> Поводом наступа Дејвида Тјудора, *Vjesnik* је забележио да Џон Кејџ својим негирањем прошлости „[...] čini medvedu uslugu onim nastojanjima, koja iskreno žele unapređenje muzičkog izraza našeg vremena“.<sup>387</sup> Критичар лист *Борба*, Милутин Раденковић, такође објављује изузетно негативну критику о Кејџу и Тјудору:

„Не улазећи у детаљнији опис и анализу оног што смо чули – а то је било заиста чудовишно у бескрајном низању, час стравично, час гротескно изобличених и ничим повезаних звукова – питамо се како је могуће да се овакве бесмислице већ по други пут сервирају посетиоцима Бијенала као савремена америчка музика. И још: да ли ће нам бити суђено да се на следећем Бијеналу и по трећи пут сретнемо с мистер Кејџом [sic]?“<sup>388</sup>

---

<sup>383</sup> Željko Rapanić, Strah od novoga, у: Други загребачки Музички биенале – Pogledi i utisci mladih, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 59, 1963, 510–511.

<sup>384</sup> Катарина Бедина наводи и да је страх да ће млада југословенска композиторска генерација почети у својим делима да савременост намеће по сваку цену, у потпуности неоправдан. Видети у: Katica Bedina, Što više saznanja – to je šira orijentacija, у: исто, 517.

<sup>385</sup> У Југославији је, за разлику од музичког живота, у области визуелних уметности владала атмосфера шире демократичности. Наиме, занимљиво је указати да је у години одржавања другог МБЗ-а, на петом међународном Бијеналу графике у Љубљани, главна награда ове манифестације додељена естетичком саборцу Џона Кејџа, америчком уметнику Роберту Раушенбергу (Robert Rauschenberg). Видети у: Đorđe Kadijević, Ljubljana: V međunarodni bijenale grafike, у: Aleksandar Petković (ур), *Jugoslavija i svet 1963*, Beograd, Novinsko izdavačko preduzeće »Mladost«, 1964, 294.

<sup>386</sup> Стана Ђурић-Клајн, Музички Бијенале у Загребу. Од бесмисла до праве уметности, *Политика*, 14. 5. 1963, 12.

<sup>387</sup> А[ндрија] Томашек, Prirredbe Muzičkog bijenala. Prorok kaosa, *Vjesnik*, 15. 5. 1963, 6.

<sup>388</sup> М[илутин] Р[аденковић], Други загребачки Музички Бијенале. Поноћни ритуал бесмисла и хаоса, *Борба*, 14. 5. 1963, 7.

Ништа позитивнија критика није осванула ни у листу *Политика*, која је носила наслов *Концерт експерименталне музике извиждан!*<sup>389</sup>, те је тако показала не само став критичара, већ и присутне публике. Насупрот томе, разумевање домаће публике за послератне модернистичке тенденције на другом МБЗ-у, односило се (уосталом, као и на првом МБЗ-у) углавном на стваралаштво пољских аутора. С тим у вези, посебно треба издвојити наступе Камерног ансамбла Краковске филхармоније, специјализованог, пре свега, за извођење дела савремених пољских аутора. Композитор и критичар Цирил Цветко навео је како је концерт који је приредио овај ансамбл коначно донео бијеналској публици истински звук модерне музике, при томе имајући у виду и сасвим достојно представљање једног дела домаћег композитора, Крешимира Фрибеца (*Космичка кретања* /1961/); сходно томе, у наслову ове критике употребљена је формулација ‘коначно: права савремена музика’.<sup>390</sup> Оно што је ипак било у фокусу већине критичара овог концерта, јесте извођење композиције *Три поеме Анрија Мишоа за двадесет гласова и двадесет инструмената* (1963) Витолда Лутославског, што је било прво извођење једног алеаторичког остварења на овом фестивалу. Интересовање за испитивање односа између фиксираних и алеаторичких делова музичког тока, Лутославски је претходно испољио и у *Венецијанским играма* (1961), но док је у том делу алеаторика примењена на параметре темпа и ритма, у *Три поеме Анрија Мишоа* она се односи и на поље тонских висина.<sup>391</sup>

На сасвим другој страни стајала су дела совјетских композитора, посве умеренијег музичког језика, које је публика имала прилике да чује на концерту Московске филхармоније, на којем су, између осталих, изведене *Четврта симфонија* (1936) Дмитрија Шостаковича и *Симфонија у це-молу за гудаче и удараљке* (1962) Едварда Мирзјана. Међутим, иако се ова дела нису уклапала у начелне критеријуме авангардних техничко-естетичких уметничких поставки тога доба, она нису постала предмет негативних критика. На пример, у листу *Vjesnik* је, поводом концерта Московске филхармоније, било истакнуто како је програм био „[...] u skladu sa općom orijentacijom Bijenala, sadržavao djela suvremenih autora, ali takva koja nisu ostvarili

---

<sup>389</sup> Стево Остојић, Међународни Бијенале музике у Загребу. Концерт експерименталне музике извиждан!, *Политика*, 13. 5. 1963, 6.

<sup>390</sup> Cyril Cvetko, Glasbeni bienale v Zagrebu. Končno: pristna sodobna glasba. Uspeh Krakowske filharmonije, *Delo*, 16. 5. 1963, 5.

<sup>391</sup> Једна од анализа овог дела може се наћи у: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas...*, нав. дело, 243–246.

kompozitori avangardističke orijentacije...“.<sup>392</sup> О томе на извештајан начин сведоче и поједини наслови критика другог МБЗ-а, попут чланка Андрије Томашека, *Priredbe muzičkog bijenala. Tradicija i avangarda*. Иако је нагласио да дела Мирзојана и Шостаковича „[...] ukazuju na poštivanje nacionalno-romantične tradicije, nasljedovanje na uzore iz prošlosti uočljivo u iskorištavanju folklorističkih elemenata, tretiranju forme i kompoziciono-tehničkim postupcima“,<sup>393</sup> Андрија Томашек није испољио негативну реакцију на остварења ових совјетских композитора. О концерту Московске филхармоније Ненад Туркаљ писао је у самим суперлативима,<sup>394</sup> па се може закључити да су на оваквим концертима композициона сувереност и мајсторско извођење (које је и заузимало највише редова критике) потпуно потиснули евентуалну расправу о критеријумима савремености у вези са самим репертоаром. Уколико се присетимо у којој мери је неоромантичарски проседе (југословенских) композитора био критикован на првом МБЗ-у, али и ако узмемо у обзир то да је Јосим Броз Тито оштро осудио апстрактну уметност само неколико месеци пре одржавања другог МБЗ-а, можда бисмо наведене ставове домаћих критичара са другог МБЗ-а према совјетским ауторима могли да повежемо са превирањима на друштвено-политичкој сцени Југославије.

Имајући у виду репертоар другог МБЗ-а, непроцењиво је запажање Павла Стефановића о концепцији овог фестивала, коју српски естетичар разматра у односу на целокупан историјски развој савремене музике у свету. Стога ћемо на самом крају овог општег прегледа збивања на другом МБЗ-у, а у циљу указивања на поларитет музике Истока и Запада, који је собом носио низ противречности, пренети један сегмент Стефановићеве критике, објављене у *Književnim novinama*, под насловом *Savremene protivrečnosti u muzici Zagrebačkog bijenala*, у којој се апострофира „[...] paralelizam i istovremenost najrazličitijih pravaca i stilova, pa čak i totalno različitih sistema muzičkog jezika u našem vremenu, jedan kulturno istorijski fenomen koji se u svim granama umetnosti danas oštro ocrtava i odigrava a koji se, u tako eklatantnim i kontradiktornim vidovima nikada ranije nije pojavljivao.

У наставку своје критике, Стефановић бележи:

„Ako sad ovom podatku pridodam činjenicu da je upravo stari svet (uključujući u nj i muzički život Sjedinjenih američkih država) ispoljio užasno jaku glad za novim

---

<sup>392</sup> Anonim., Briljantan početak. Prvi koncert simfonijskog orkestra Moskovske državne filharmonije, *Vjesnik*, 9. 5. 1963, 5.

<sup>393</sup> A[ndrija] T[omašek], Priredbe Muzičkog bijenala. Tradicija i avangarda, *Vjesnik*, 12. 5. 1963, 6.

<sup>394</sup> N[enad] Turkalj, Muzički biennale Zagreb: Tri superlativa, *Večernji list*, 13. 5. 1963, 7.

музичким formama, načinima iskazivanja muzičkih 'misli' i novim elementima umetnosti zasnovane na dejstvu zvučnih entiteta, a da je Sovjetski Savez, svet koji od 1917. godine na ovamo ostvaruje i jedan novi društveni red stvari i jednu novu kulturu (filozofiju, nauku, umetnost), pokazao izvanrednu konzervatorsku stabilnost muzičkog jezika tonalnog sistema, starog nekih tri stotine godina otprilike – onda istorijski paradoks razvojnih linija i tokova savremene muzike na područjima naše stare evropske civilizacije postaje još eklatantniji, teško objašnjiv, svakako specifičan, i, kao takav, svojstven unutarnjim protivrečnostima našeg današnjeg sveta“.<sup>395</sup>

### **Ш 6. 2. Југословенски репертоар другог загребачког Бијенала: неоромантизам јењава/афирмација нових тенденција?**

Желећи да успостави пресек свих стремљења у стилском и композиционо-техничком погледу на другом МБЗ-у, Крешимир Ковачевић изнео је закључак да је публика имала прилике да чује дела од постромантичарске изражајности, преко додекафонске и пунктуалистичке технике, до музичких експеримената.<sup>396</sup> Не сме се изоставити ни запажање Петера Кушара, који је увидео постојање три струје савременог музичког израза на другом МБЗ-у. Прву струју (према његовом тумачењу) чинили су савремени композитори који теже изналажењу сопственог начина изражавања, укључујући различите провенијенције, од неокласицизма до атоналности, серијализма, пунктуализма. Другој струји (истиче Кушар) припадају 'експериментални аутори' са најбизарнијим звучним ефектима (Кејц), док се трећој струји приклањају композитори који се и даље ослањају на тоналност, а инспирацију траже у фолклорном наслеђу (совјетски композитори).<sup>397</sup> Ковачевић и Кушар нису били једини аутори који су посредством репертоара другог МБЗ-а покушали да успоставе увид у владајуће тенденције развоја савремене музике. Међутим, као и код већине домаћих критичара, до закључака се у оваквим освртима пре свега долазило разматрањем иностраног репертоара, чиме су дела југословенских композитора остајала запостављена. На основу критичке анализе остварења домаћих композитора на другом МБЗ-у (селектованих из укупне југословенске послератне музичке продукције) наш задатак биће да укажемо на место југословенских аутора у оквирима европског музичког модернизма ових година. Такође, требало би да се покаже смер развоја послератног

<sup>395</sup> Pavle Stefanović, Savremene protivrečnosti u muzici Zagrebačkog bijenala, *Književne novine*, 198, 31. 5. 1963, 1.

<sup>396</sup> Др К[решимир] Ковачевић, После другог загребачког Музичког бијенала. Смотра савременог стваралаштва у свету, *Борба*, 19. 5. 1963, 11.

<sup>397</sup> Peter Kušar, Poljska avangarda – najbolji uzor, у: *Drugi zagrebački Muzički biennale – Pogledi i utisci mladih*, нав. дело, 514.

југословенског музичког стваралаштва, са акцентом на период од 1961. до 1963. године, односно, од момента када је завршен први МБЗ (1961), будући да је готово половина од изведених дела домаћих аутора на МБЗ-у 1963. године, компонована као наруџбина за друго издање овог фестивала.

На другом МБЗ-у (као и на претходном) изведено је највише дела композитора из Хрватске, једанаесторице аутора различитих генерација – од најстаријих (Ципре, Бркановића и Папандопула), до тада најмлађих композитора, Станка Хорвата и Рубена Радице, чије се уметничко стасавање одиграло у већ успостављеној атмосфери послератног модернизма.

Већ смо увидели да је на првом МБЗ-у Борис Папандопуло био представљен типичним неоромантичарским остварењем, које није изазвало превелику пажњу публике. Штавише, његов *Трећи концерт за клавир и оркестар* послужио је као један од илустративних примера у расправама (покренутим на овом фестивалу) о ‘каскању’ југословенских композитора за Западом. Но, на програму другог МБЗ-а нашла су се два далеко инвентивнија дела овог композитора – *Додекафонски концерт за два клавира* (1961) и *Мозаик за гудачки квартет и џез квартет* (1963), оба тада премијерно изведена. Папандопуло је додекафонију применио још 1956. године, у једној од својих *Осам студија за клавир*, али се *Додекафонски концерт за два клавира* истакао по томе што је представљао синтезу додекафонске технике и традиционалне форме фуге. Тиме је овај аутор старије генерације потврдио своју уметничку природу којој ипак није била иманентна безусловна тежња ка усвајању модернистичких, односно ка негирању традиционалних композиционих техника. Таква поетика везује се и за композитора Александра Обрадовића, који коришћење савремених техника, попут додекафоније или електронике, доживљава, пре свега, као вид обogaћења музичке традиције.<sup>398</sup>

У делу *Мозаик за гудачки и џез квартет*, о чијем је извођењу на другом МБЗ-у сарајевско *Oslobođenje* известило под насловом *Izvanredan uspjeh „Mozaika“ Borisa*

---

<sup>398</sup> Питањем односа традиционалног и савременог на примеру Обрадовићевих симфонија бавила се ауторка Зорана Радић. Један од парадигматичних примера тога јесте конструкција дванаестонске теме другог става Обрадовићеве *Друге симфоније* (1964), у којој се, специфичним следом интервала образују дурски и молски трозвучи. Такође, Обрадовићева дела *Епитаф Ха* (1965) и *Микросимфонија* (1967) први су примери у српској литератури у којима је електроника сједињена са оркестарским звуком. Видети у: Zorana Radić, Odnos tradicionalnog i savremenog u simfonijama Aleksandra Obradovića, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 2, 1984, 5–9.

*Papandopula*,<sup>399</sup> аутор спроводи другачији третман додекафоније. Наиме, додекафонску технику у овом делу пресецају импровизациони сегменти музичког тока, али обојени фолклорним призвуком, што је још један вид композиторове везе са владајућим струјама у хрватској музици протеклих деценија. Међутим, већ је сâм одабир инструментаријума (спој класичног гудачког квартета са цез саставом) био јасан доказ Папандопулове жеље за истраживањем нових звучних сфера, што је подвукао и Јосип Андреис у својој критици, истичући да сједињавање ова два ансамбла сведочи о једном од Папандопулових „[...] могућих путова и проналажењу и формирању савременог музичког израза“.<sup>400</sup> Споменуто да Папандопуло у својим интересовањима за цез музику није био усамљена појава међу југословенским композиторима тога доба, што смо већ констатовали у остварењу Душана Радића са првог МБЗ-а. Томе додајмо и податак о Винку Глобокару, који је (осим што је наступао у различитим цез ансамблима, свирајући тромбон) током похађања часова композиције и дириговања код Ренеа Лајбовица (1959–1963) написао аранжман нумере Артура Хемилтона (Arthur Hamilton) *Cry me a River* (1953), са истакнутим соло деоницама тромбона и вибрафона.<sup>401</sup>

Као и два Папандопулова остварења, дело *Musica sine nomine* за алт, клавир, две флауте, два кларинета и бас кларинет (1963) композитора Мила Ципре, премијерно је изведено на другом МБЗ-у. Особеност овог дела назире се већ на основу композиторове инспирације. Наиме, Ципра идеју за компоновањем није пронашао у ликовним радовима (како се у појединим изворима наводи), већ у текстовима из каталога са изложби хрватских сликара Франа Шимуновића и Славка Шохаја, те словеначко-хрватског уметника Отона Постружника. Иако је првобитно размишљао о омузикаљивању појединих речи из изложбених каталога, композитор се одлучио за њихову редукцију на вокализе. Ципра јасно показује одређена одступања од конвенција – глас нема супериорну улогу у односу на инструменте, о чему сведочи и чињеница да вокална деоница у последња два става у потпуности изостаје (видети пример бр. 3, стр. 391). Дело има седам ставова, а одликује га дијалогизирање дувачког ансамбла с једне, и гласа уз пратњу клавира, с друге стране. Такође, композитор је

---

<sup>399</sup> Критичар Зијо Кучукалић акцентује Папандопулово умеће у садејству додекафонске технике, цез импровизације и фолклорних елемената. Видети у: Ziјo Kućukalić, *Drugi zagrebački Bijenale. Izvanredan uspjeh „Mozaika“ Borisa Papandopula*, *Oslobođenje*, 11. 5. 1963, 6.

<sup>400</sup> A[nđrija] Tomašek, *Priredbe Muzičkog bijenala. Profili savremenog izraza. Koncerti Zagrebačkog kvarteta i Zbora i orkestra RTV Zagreb*, *Vjesnik*, 11. 5. 1963, 5.

<sup>401</sup> Драгана Стојановић-Новичић, *Винко Глобокар...*, нав. дело, 21–22.

постигао и својеврсни хармонски дијалог, тиме што су вокални партови рађени у слободној тоналности, док је чисто инструментална деоница писана атонално.<sup>402</sup>

Поред ове двојице аутора, запажен међу хрватским композиторима на другом МБЗ-у био је и Крешимир Фрибец, чије се дело *Космичка кретања за камерни оркестар* (1961) нашло на репертоару концерта истакнутог Камерног ансамбла Краковске филхармоније. Иначе, значајно је указати да је ово серијално остварење две године раније изведено на петој Варшавској јесени (1961), што је било прво извођење композиције једног југословенског аутора на пољском фестивалу савремене музике. Поред тога, име Крешимира Фрибеца, које се другу годину заредом појављује на МБЗ-у, важно је и зато јер је овај аутор представљао ону групу хрватских композитора, која се након међуратног, али и поратног ‘национално-фолклорног’ периода, истински, па у моментима чак и радикално, определила за послератну музичку авангарду. Не треба заборавити да је Фрибец био у најужем Келеменовом кругу приликом оснивања МБЗ-а, те да је три године пре утемељења фестивала, на Радио Загребу покренуо емисију *Путевима нове музике*. Уз коментар на *Космичка кретања* у оквиру програма другог загребачког Бијенала, наведено је да је Крешимир Фрибец један од најрадикалнијих представника савремене музике у Југославији.<sup>403</sup>

Нешто млађи, али сличног стваралачког пута као и Крешимир Фрибец, био је Натко Девчић (такође заступљен и на првом МБЗ-у, опером *Лабинска вјештица*), који ће се (као што смо раније указали) након обилатог коришћења фолклорних елемената, посредством МБЗ-а, окренути новим композиционим техникама, па чак и електроници. Из опуса овог композитора на другом МБЗ-у изведен је *Концертно за виолину и оркестар* (1958), остварење које је те 1963. године већ било део концертних репертоара у Југославији. Иако у овом делу Девчић остаје веран истарском фолклору, Јосип Андреис наводи да се у њему ипак осећају ‘нове хармонске слободе’.<sup>404</sup> Указујући на теме ‘нетематских карактера’, Никша Глиго истиче како је *Концертно* пример који доказује колико је неприкладно Девчићеву музику сврставати у националну оријентацију, само зато јер се темељи на фолклорним изворима.<sup>405</sup> То потврђују и запажања Крешимира Ковачевића, о томе да се Девчићев језик од *Истарске свите* преко *Лабинске вјештице* до *Концертна* развио у стилско обележје, које није

---

<sup>402</sup> Josip Andreis, *Umjetnički put Mila Cipre*, нав. дело, 428.

<sup>403</sup> *Muzički biennale Zagreb – Program koncerata*, 13. мај, 1963, Колекција музиколога Христине Медић, Архив Музиколошког института САНУ, Београд.

<sup>404</sup> Josip Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, нав. дело, 410.

<sup>405</sup> Nikša Gligo, *Varijacije razvojnog kontinuiteta...*, нав. дело, 41.

изгубило везу с истарским фолклорним наслеђем, али коме не мањка савремена изражајност.<sup>406</sup> *Кончертино* је заједно са *Инвенцијама за виолину и оркестар* (1962) Уроша Крека и *Музиком за камерни оркестар* (1962) Милана Ристића био део концерта Симфонијског оркестра Радио-телевизије Загреб, о чему је лист *Борба* читаоце известио чланком под насловом *Вредна уметничка остварења*. Наиме, аутор текста Крешимир Ковачевић наводи да се радило о делима која су показала стварно стање у савременом југословенском стваралаштву, другим речима, о остварењима оне генерације композитора која није била оптерећена ‘авангардним експериментима’.<sup>407</sup>

Посебно место на другом МБЗ-у, као и на првом, дато је Милку Келемену (изведена су три његова дела), али и Иви Малецу (из чијег су опуса изведена чак четири остварења). Поводом концерта Симфонијског оркестра Радио-телевизије Загреб, који је обухватао неколико неоромантичарских остварења, укључујући *Giraudoux-кантату за глас и оркестар оп. 1* (1944) швајцарског композитора Ролфа Либермана, критика је забележила да су управо дела југословенских композитора била одговорна за авангардних дух овог концерта. Једно од таквих дела јесте *Еквилибри за два оркестра* (1961) Милка Келемена, у коме је композитор традиционалним инструментима додао камене и металне предмете као изворе звука.<sup>408</sup> Ова је композиција, будући да укључује елементе импровизације и случаја, Келемена ‘ослободила’ од тоталне серијалности. Већ смо у вези са делом *Сколион* са првог МБЗ-а, указали на Келеменове ставове у вези са интегралним серијализмом, те стога, *Еквилибре* треба тумачити као додатно учвршћивање композиторових начела. Наиме, сâм Келемен о овом делу рекао је следеће:

„Cilj je bio da se izjednače različite strukture tonske organizacije, oblika, ritma, dinamike i zvukovne boje. Istodobno su »Ekvilibri« bili svojevrsna reakcija na formalističko i sterilno razmišljanje većine skladatelja okupljenih u Darmstadtu i oko njega, koji su od pukog organiziranja glazbe i zbog posvemašnje podložnosti nekoj »superkonstrukciji« po svaku cijenu, samu glazbu često svodili na jednu dimenziju“.<sup>409</sup>

Овакве естетске назоре композитора очигледно је препознала и тадашња критика МБЗ-а, те је Андрија Томашек поводом извођења *Еквилибра за два оркестра*,

<sup>406</sup> Крешимир Ковачевић, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, нав. дело, 124.

<sup>407</sup> Др К[решимир] Ковачевић, Загребачки бијенале. Вредна уметничка остварења, *Борба*, 18. 5. 1963, 7.

<sup>408</sup> Пре МБЗ-а, композиција је премијерно изведена исте године у Бону, а чак је и у тој средини изазвала бурне реакције публике, која је (према речима композитора), напуштајући дворану у току концерта, узвикивала ‘срамота!’. Видети у: Milko Kelemen, »Ekvilibri« – još neke uspomene na Darmstadt, у: Milko Kelemen (ур), нав. дело, 41.

<sup>409</sup> Исто, 40.



истакао да је дело значајно управо по томе што је аутор коначно супротставио „[...] serijalno organiziranu muzičku materiju amorfnim zvučnim kompleksima“.<sup>410</sup> О запажености овог остварења сведочи и веома позитивна критика коју је објавио *The Times*, где се истиче да је Келеменово „[...] djelo izvrsno oblikovano, s dobrim kontrastima u upotrebi pojedinaca, grupa i mase“.<sup>411</sup>

Позитивно је оцењен и Келеменов *Радант – камерна музика за флауту, виолу, клавир, харфу и удараљке* (1961), иако Никша Глиго, из заиста нејасних разлога, дело сврстава у проторомантичарску фазу композиторовог стваралаштва.<sup>412</sup> Наиме, форму ове композиције чини, у односу на тематски потенцијал који собом носе, шест периферних одсека, те један средишњи одсек, састављен од шест периферних одломака. Композитор извођачима пружа могућност да сами бирају редослед периферних делова, као и редослед одломака унутар средишњег дела. Тако конципирано, ово дело недвосмислено показује сличност са концепцијом *Клавирског комада XI* (1957) Карлхајнца Штокхаузена. Поводом извођења на другом МБЗ-у, Павле Мерку *Радант* издваја као једно од ‘најцеловитијих, најуспешнијих и најсофистициранијих дела’, имајући на уму специфичан третман удараљки у комбинацији са необичним шумовима.<sup>413</sup>

Када је реч о Иви Малецу, овај уметник је нашао своје место како на концертима југословенских, тако и француских композитора. Пијанисткиња Женевјев Жои (Geneviève Joy) је у свој клавирски реситал уврстила Малецове *Дијалоге за клавир* (1961), атонално остварење намењено клавиру или чембалу, у којем композитор на веома необичан начин здружује бартоковски третман клавира као ударачког инструмента и честа арпеђа и трилере, као реминисценције на барокно доба. Поред овог остварења, веома је била запажена Малецова *Сигме за оркестар* (1963), коју је извела Загребачка филхармонија. Дело је рађено по систему промена звучних боја, односно звучних маса, у циљу испитивања сонорности истовременог, кластерског звучања целог оркестра, што је недвосмислено подсећало на авангардне тековине Пољске школе. С друге стране, ово дело несумњив је резултат Малецових искустава у електронском студију, а затим и његових настојања да та искуства пренесе и угради у оркестарско ткиво. Како истиче критичар Петар Селем, за музички ток овог остварења

---

<sup>410</sup> А[ндрџа] Т[омашек], *Приредбе Музичког бијенала. Традиција и авангарда*, нав. дело, 6.

<sup>411</sup> Наведено према: D[ejan] Erceg, *Odjeci Zagrebačkog bijenala u inozemnoj štampi*, *Vjesnik*, 4. 6. 1963, 9.

<sup>412</sup> Nikša Gligo, *Govor promotora akademika Nikše Gliga*, у: Sandra Kramar, Katarina Prpić (ур), нав. дело, 18.

<sup>413</sup> Pavle Merku, нав. дело, 815.

карактеристично је то што чим један скуп звукова формира одређену палету, игру прекидају ударци тимпана, те се та игра наставља ‘на другом месту’, пружајући другачији спектар звукова.<sup>414</sup> Критика је забележила да је ово Малецово дело, уз *Музику Октоиха I* Љубице Марић (изведену на истом концерту), окренуто изналажењу нових звуковних односа и комбинација, те се „[...] uz suprotnosti zvučnih boja – temelji i na izrazitosti široke skale dinamičkih kontrasta“.<sup>415</sup>

Пошто је у овом периоду (на шта смо и раније указали) Иво Малец већ био афирмисан и у француским музичким круговима, није изненађујуће што је критика истакла да је на концерту Француског електронског студија, предвођеног Пјером Шефером, најснажнији утисак оставила управо Малецова композиција *Туди за траку и инструментални ансамбл* (1961).<sup>416</sup> Поред тога, име Ива Малеца, заједно са Барнимиром Сакачем и Ернеом Кираљем (Ernő Király), нашло се и у оквиру електроакустичког сегмента на концерту југословенске музике, који су приредили Ансамбл „Славко Остерц“ и Коморни састав МБЗ. Имајући ово у виду, можемо констатовати да је други МБЗ у погледу електроакустичке продукције у Југославији био знатно богатији у односу на први МБЗ, на којем су изведене једино *Три синтетске поеме* Бранимира Сакача. Иначе, Сакач је већ у овом периоду реализовао приличан број електроакустичких дела, али она, нажалост, нису сачувана. Иако се јављају бројне нејасноће око тога где је Сакач реализовао своја пионирска електроакустичка остварења (будући да у том периоду он није путовао у иностранство), препостављамо да су нека од њих, осим у оквиру студија Радио Ријеке,<sup>417</sup> настала и у такозваном Експерименталном студију за модерну музику у Загребу. Наиме, у оквиру делатности загребачког друштва Колегијум музикум, Бранимир Сакач је још 1959. године основао Експериментални студио за модерну музику, а чија је сврха била, према речима оснивача, „[...] da podstakne rad na području savremene elektronske i »montažne« muzike kod nas, a isto tako, i da započne osnovna ispitivanja i istraživanja u tom pravcu“.<sup>418</sup> Ипак, изразита оскудност извора о овом загребачком Студију, али и, испоставиће се, велика

---

<sup>414</sup> Petar Selem, Ivo Malec ili zrenja vremena, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 250.

<sup>415</sup> A[nđrija] Tomašek, Muzički bijenale završen. Novi opusi. Svjetske premijere triju baleta domaćih autora, *Vjesnik*, 18. 5. 1963, 4.

<sup>416</sup> С[тево] О[стојић], Завршен Музички бијенале у Загребу. Последње бијеналске приредбе, *Политика*, 17. 5. 1963, 1.

<sup>417</sup> Сакач је током 1950-их година кратко време био на месту музичког уредника Радио Ријеке, па је сасвим сигурно да је тада и реализовао нека од својих електроакустичких дела. Више о томе видети у: Višeslav Laboš, нав. дело, 7–8.

<sup>418</sup> Stevo Ostojić, Studio za modernu muziku (Počeci elektronske muzike u nas), у: Stevo Ostojić (ур), *Javni dnevnik...*, нав. дело, 73.

заинтересованост хрватских аутора за потоњи београдски Електронски студио, указују на то да рад Сакачевог Експерименталног студија није заживео очекиваним капацитетом. Пуна афирмација електроакустичке музичке продукције у Југославији десиће се ипак касније, када је, залагањима Владана Радовановића и Пола Пињона (Paul Pignon), 1971. године основан Електронски студио Трећег програма Радио Београда.

О важности упознавања публике, али и побуђивања интересовања домаћих композитора за електронски медиј, сведочи и то да је у оквиру другог МБЗ-а приређен семинар *Композитор и техничка средства*, у организацији Међународног центра за музику у Бечу, а под покровитељством УНЕСКО-а. Семинар је био подељен у четири главне тематске целине: *Музика и грамофонска плоча*, *Музика и радио*, *Музика и телевизија*, *Музика и филм*.<sup>419</sup> Нема сумње да је конституисању видно повољније климе за уплив електронике на домаће тло, допринео опатијски симпозијум (1962) и значајни *Коцерт синтетске, конкретне и електронске музике*, будући да су на другом МБЗ-у изведена три од четири остварења са тог концерта: *Дахови* (1961)<sup>420</sup> Ива Малеца, *Јахачи апокалипсе* (1961) Бранимира Сакача (синтетска музика, која здружује конкретне, електронске звукове, као и препариране оркестарске звукове) и *Поема о зори* (1960) Ернеа Кираља<sup>421</sup> (синтетска композиција, у којој аутор такође сједињује електронске и конкретне звукове). Павле Стефановић је још на опатијском Симпозијуму, као најзапаженија остварења издвојио *Јахаче апокалипсе* Бранимира Сакача (према Стефановићевом естетском сензибилитету, то је била најснажнија композиција) и *Поему о зори* Ернеа Кираља, која је, како пише српски естетичар, донела посве нову концепцију смене дана и ноћи, супротстављајући се традиционалној представи свитања као идиличног prizora.<sup>422</sup> Треба указати и на једну нејасноћу око електроакустичких остварења домаћих аутора на другом МБЗ-у. Наиме, уз Малеца, Сакача и Кираља, у програму другог МБЗ-а наведено је и име Јосипа Калчића;

<sup>419</sup> Више о томе у: *Композитор и техничка средства*, у: Milko Kelemen, Aleksandar Reiching, Josip Stojanović, Ivo Vuljević (ур), нав. дело, 70–72.

<sup>420</sup> О композицији *Дахови*, можда најбоље говоре речи самог композитора: „Основна намјера ове музике је да промијени бијели шум (више у poetsком значењу него акустичком). Велика игра узастопних миксажа, агломерација и тензија, измијенjuje се кроз читаво djело, s pasažama ocrtanim s nekoliko linija или само неколико sjена. Razmjerno reduciran и vrlo homogen zvučni materijal, koji је u srodstvu s ‘animom’, s uzdasima и izdasima (што означава hrvatska riječ Dahovi), тежи се изразити више путем vlastite varijacije или multiplikacije (‘sui generis’) него dodavanjem novih heterogenih elemenata. Ovdje је, dakle, manje riječ о glazbenom sadržaju, svojstvenom zvukovnim objektima као takvim, а више о odnosима што ih oni stvaraju међу sobom“. Видети у: Višeslav Laboš, нав. дело, 5.

<sup>421</sup> У програму другог МБЗ-а наведено је да је Ерне Кираљ ‘најистакнутији савремени композитор Војводине’. Видети у: *Muzički biennale Zagreb – program koncerata*, 13. мај, 1963, нав. дело.

<sup>422</sup> Pavle Stefanović, Pouke simpozijuma о novoj muzici, *Književne novine*, 183, 2. 11. 1962, 6.

међутим, оно се не спомиње у крајњем попису свих композитора чија су дела изведена на МБЗ-у. Две су могућности због чега је то тако: или је редактор грешком пропустио да уврсти Калчића у списак композитора, или је дело, пак, планирано да буде изведено, али се од тога из непознатих разлога одустало. Није најјасније ни о ком делу Јосипа Калчића је реч, али је врло вероватно да се радило о магнетофонским *Импровизацијама за оргуље* (1961), које су такође биле изведене на поменутом концерту у оквиру опатијског Симпозијума. Уколико би се испоставило да је ова претпоставка тачна, дошли бисмо до закључка да су сва дела југословенских композитора са *Коцрта синтетске, конкретне и електронске музике* у Опатији (1962) изведена и на МБЗ-у 1963. године.

На самом крају, истакнимо хрватске композиторе најмлађе генерације, Рубена Радицу и Станка Хорвата, који, као што је наведено, нису били оптерећени владајућим тенденцијама у музици међуратног периода и у годинама непосредно после рата. Да није само Папандопулово дело било запажено на концерту Загребачког квартета, сведочи и веома позитивна критика на рачун остварења *Контрасти за гудачки квартет* (1963) Станка Хорвата. Наиме, према Андреисовом тумачењу, управо у Хорватовој музици ‘савременост израза не смета садржајности’, па закључује да његова дела могу постати истински мост „[...] između onoga što glazba danas traži i želi i publike koja, opterećena čvrsto ukorijenjenim tradicijama, teško usvaja i odobrava mnoge novosti današnjega glazbenog izraza“.<sup>423</sup> Попут Малеца у *Сигми за оркестар*, Хорват статични музички ток гради променом звучне боје, уз обилато коришћење тремола. Иако се композитор служи традиционалним инструментаријумом, критичар овог концерта, Ненад Туркаљ, авангардност Хорватових *Контраста* види у уметничковој тежњи да ефектима гудачких инструмената дочара електронске звукове.<sup>424</sup> Према речима композитора, ово дело је, с једне стране, афирмисало строго додекафонску концепцију (не заборавимо да се Хорват усавршавао код Ренеа Лајбовица у Паризу), док је, с друге стране, оно одраз тежње ка испитивању чисте звуковности, као резултат сусрета са стваралаштвом композитора Пољске школе (видети пример бр. 4, стр. 392).<sup>425</sup>

Сасвим нов третман гудачких инструмената демонстрирао је и Келеменов ученик Рубен Радица, у остварењу *Лирске варијације за оркестар* (1961). Као потврда

<sup>423</sup> Josip Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, нав. дело, 439.

<sup>424</sup> N[enad] Turkalj, *Raspon komorne muzike. Poslijepodnevni koncert Bijenala s nastupom Zagrebačkog kvarteta i jazz kvarteta, Večernji list*, 10. 5. 1963, 7.

<sup>425</sup> Ispitivati osvojeni teren. Stanko Horvat u razgovoru s Evom Sedak, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 304–305.

квалитету, сведочи и то да је ово дело у репертоар другог МБЗ-а уврштено после премијерног извођења на Фестивалу Међународног друштва за савремену музику, одржаног у Лондону 1962. године. Ова тотално серијализована композиција (посвећена Ренеу Лајбовицу) била је прекретница у Радичином опусу, тада младог аутора. Специфичност ових *Варијација* огледа се у томе што не представљају мелодијско варирање главне теме (тема остаје непромењена), већ варирање појединих компонената: динамике, трајања, волумена звука и тако даље.<sup>426</sup> Поводом *Лирских варијација*, изведених заједно са Келеменовим *Еквилибрима* на концерту Симфонијског оркестра Радио-телевизије Загреб, Примож Курет је забележио нешто што се на првом МБЗ-у могло читати једино у контексту иностраног репертоара, а то је да је публика присуствовала извођењу остварења која су одисала екстремизмом у свом експериментисању са звуком.<sup>427</sup>

Поред музичко-сценских дела иностраних аутора (на која смо раније указали), велика пажња на МБЗ-у 1963. године дата је балетским остварењима домаћих композитора, изведеним од стране Балета Хрватског народног казалишта. Од пет музичко-сценских дела, четири су била из пера хрватских аутора (Бркановића, Киригина, Фрибеца и Келемена), док је као последњи на програму изведен балет *Реми*, српског композитора Драгутина Гостушког. Међу њима је посебно био запажен Келеменов балет *Човек пред зрцалом* (1961), премијерно изведен у Паризу 1961. године. Музика је рађена серијалном техником, а радња представља психолошку драму, сукоб старог човека са одразом у огледалу, који представља његов лик из младости. Петар Селем пише да је ово било најуспешније сценско дело југословенских аутора на другом МБЗ-у, истичући да се кореографија „[...] uspjela otisnuti od predmeta, siže je ostao samo predtekst, samo polazna točka od koje se gradila jedna slobodna igra pokreta i vizualnih varijacija“.<sup>428</sup> Особеност балета *Сусрети* (1963) Ива Киригина, без конкретне радње, чију садржајну основу чине психолошка стања ликова у одређеним ситуацијама, огледа се у инструментацији, рађеној само за састав удараљки, што је тада било несвакидашње у домаћој литератури. Модернистички језик није изостао ни у балету *Демон златне улице* (1962) Крешимира Фрибеца, чија се тематика односила на предрасуде савременог друштва, док је балет-ораторијум *Хелоти* (1963) Ивана

<sup>426</sup> Josip Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, нав. дело, 442–443.

<sup>427</sup> Primož Kuret, Prvi bienalski dnevni v Zagrebu, *Delo*, 12. 5. 1963, 5.

<sup>428</sup> Петар Селем је своју критику објавио у листу *Telegram* (31. 5. 1963. године). Наведено према: Маја Ђуринović, *Човек пред зрцалом. Плесно сјећање на Milka Kelemena*, *Plesna scena.hr*, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2169> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Бркановића (о тежњи човечанства за слободом и праведношћу), остао мање-више у домену традиционалног музичког израза. У балету *Рем* (1955) Драгутина Гостушког, преовладавао је неоромантичарски музички језик, а конвенције би се могле приписати и сижеу, заснованом на сукобима у љубавном односу између мушкарца и жене. Међутим, Властимир Перичић ипак подвлачи да Гостушки примењује нека врло инвентивна решења, посебно у погледу оркестарских боја, као и то да је композитор у овом балету предвидео употребу Мартеноових таласа.<sup>429</sup> Не знамо са сигурношћу да ли је овај инструмент коришћен приликом извођења на МБЗ-у, но, уколико јесте, то је сигурно за одређени део тадашње јавности била значајна новина.

Као што је то био случај са одређеним делима на првом МБЗ-у, која су на репертоар овог фестивала доспела из практичних, извођачких разлога (каткада и политички мотивисаних), може се констатовати да се слично поступило и са Бркановићевим и са Гостушковим остварењем. Наиме, балети *Хелоти* и *Рем*, изведени су на другом МБЗ-у захваљујући награди која им је додељена на конкурс поводом стогодишњице Хрватског народног казалишта у Загребу (1961). Потребно је истаћи да су опсежније бијеналске критике балета домаћих аутора изостале, а могући разлог за то јесте чињеница да су на другом МБЗ-у изведена готово највећа инострана оперска остварења двадесетог века, што је вероватно условило да домаћа музичко-сценска дела остану у својеврсној сенци интересовања како публике, тако и критичара.

По броју изведених дела на другом МБЗ-у, за хрватским композиторима следили су аутори из Србије,<sup>430</sup> од којих смо неке већ и споменули (Ернеа Кираља и Драгутина Гостушког). Велику пажњу привукао је најмлађи међу српским композиторима, Владан Радовановић, који је, непосредно по окончању студија композиције средином 1950-их, почео да испољава свој изразито авангардни дух. Увиђајући сличност између подухвата авангардног композитора Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis) да дејствује *ex nihilo* и Радовановићевих тежњи ка остваривању нечег до тада непостојећег, музиколог Драгана Стојановић-Новичић констатује да је Радовановићево остварење из овог периода, *Шест двогласних корала* (1955/56), иначе,

---

<sup>429</sup> Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, нав. дело, 106.

<sup>430</sup> Када је реч о музичким ствараоцима из Србије и њиховим делима на другом МБЗ-у, о којима ће бити речи у наставку текста, треба указати на једну нејасноћу. Наиме, у фестивалским материјалима са другог МБЗ-а не помиње се име Рајка Максимовића, али музиколог Мелита Милин у чланку о загребачком Бијеналу и српској музичкој сцени, на основу података које је добила од овог српског композитора, наводи да је у оквиру другог МБЗ-а, са магнетофонске траке, емитован други став Максимовићевог *Концерта за клавир и оркестар ин Цис* из 1961. године (иначе, *Концерт* је у неуобичајеној двоставачној концепцији – брзи и лагани став). Видети у: Melita Milin, *Muzički bijenale Zagreb i srpska muzička scena...*, нав. дело, 369.

једно од првих минималистичких дела чак и у светским оквирима, било „[...] pokazatelj da je u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata zaista sve moglo da se dogodi, i da se u njoj zaista sve i događalo“.<sup>431</sup> Такође, треба подвући и чињеницу да први полимедијски пројекти овог свестраног уметника датирају већ из 1958. године, што је деловање Владана Радовановића чинило авангардним и у светској уметничкој хронологији.<sup>432</sup> Упркос оваквим Радовановићевим уметничким активностима током 1950-их година, остаје нејасно из којих разлога ниједно дело овог аутора није уврштено на репертоар првог МБЗ-а, а као један од могућих разлога музиколог Мелита Милин наводи то што је овај српски композитор у том тренутку још увек био релативно мало познат широј јавности.<sup>433</sup> Но, захваљујући композицији *Празвук за сопран и камерни ансамбл* (1959), чији наслов (према речима аутора) не треба да упућује на сирови звук, из којег би се могла извести сваколика музика, већ на ‘душу’, која претходи отелотворењу музике,<sup>434</sup> један од најоригиналнијих српских и југословенских композитора добио је своје заслужено место на другом МБЗ-у. Испитујући серијалну технику, Радовановић у овом делу изграђује јединствени принцип непонављања тонова, који би се могао описати на следећи начин: композитор најпре формира структуром – вертикално-временску структуру тонова, омеђену раздвојним тоном; пошто је правило да се у оквиру структурума тонови не понављају, први тон који бива поновљен, аутоматски означава почетак следећег структурума.<sup>435</sup> Значајно је рећи и да је *Празвук* претходно изведен на опатијском Симпозијуму (1962), али је тадашња критика готово у потпуности заобишла ово остварење. Но, поводом концерта савремене југословенске музике на другом МБЗ-у, Стана Ђурић-Клајн истакла је да је, уз Ива Петрића, Владан Радовановић био аутор који је својим делом показао да у нашој средини постоје ствараоци који не иду за „[...] механичким преношењем туђих тековина него

---

<sup>431</sup> Dragana Stojanović Novičić, *Stvorenost u svedenosti: raščišćavanje stvaralačkog prostora – Šest dvoglasnih korala Vladana Radovanovića, Treći program*, 155–156, leto–jesen, 2012, 226.

<sup>432</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде*, нав. дело, 21.

<sup>433</sup> Мелита Милин наводи да је прво јавно извођење после дипломирања Радовановић имао у марту 1962. године, и то је управо било остварење *Празвук*. Видети у: Melita Milin, *Muzički bijenale Zagreb i srpska muzička scena...*, нав. дело, 364.

<sup>434</sup> Vladan Radovanović, *Prazvuk za sopran i kamerni sastav, 1959, 7'15"*, у: Vladimir Marković (ур), *Vladan Radovanović: Muzika sfera / Music of Spheres* [CD књижица], Beograd, PGP RTS, 2005, 8.

<sup>435</sup> Владан Радовановић, *Принцип фреквенције* [рукопис], 1962. Наведено према: Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици...*, нав. дело, 192.

покушавају да пронађу или нове техничке елементе у стварању звука (Петрић) или нове композиционе поступке (Радовановић)<sup>436</sup>.

Радовановићевој генерацији припада и Душан Радић, чије је остварење *Балада о месецу луталици*, упркос знатно умеренијем стваралачком изразу овог композитора, побрало низ позитивних критика на првом МБЗ-у. Из опуса овог аутора на другом МБЗ-у изведен је сегмент из камерне кантате, односно циклуса песама *Опседнута ведрина оп. 26* (1956), за женски хор и два клавира (писана на текстове Васка Попе), као део триптиха истог назива, који осим поменутог циклуса чине још и *Списак – 13 крокија за 13 извођача* и мелодрам *Пределу за пет извођача*. Инспиришући се текстовима Васка Попе, Душан Радић о свом триптиху записао је следеће:

„У заједништву поезије и музике указује се на неминовност опстанка у опсесивним условима урбане цивилизације. Указује се на сву силу неспокоја који таква цивилизација намеће. Указује се на могућност прихватања таквог света као чињенице. Али непристајање на принципе беспоговорног трпљења аутоматизма који он собом доноси. [...] Мој одмерени класицистички поступак је као један свет са елементима модерне митологије градског амбијента [...] изразито динамичне слике опседнуте ведрине представљају најпуну афирмацију активистичког принципа борбе, непомирљивости, непоколебљивог отпора силама, туђим непријатељским, сензибилном уметнику“.<sup>437</sup>

Како наводи Милутин Раденковић, бијеналска публика имала је прилике да чује одломке из „[...] већ изведене и познате Радићеве кантате, неекстремно оријентиране, али с пуно смелости у хармонским склоповима [...]“.<sup>438</sup> Радићево избегавање било каквих конвенција увидео је Павле Стефановић, упућујући *Опседнутој ведрини* епитет црнотуморног антиромантичног музичког лиризма,<sup>439</sup> док је Властимир Перичић кроз анализу вокалног парта, који је сједињавао певање, говорну мелодију и сâм говор, указао на Радићев модеран израз (видети пример бр. 5, стр. 393).<sup>440</sup> Међутим, ипак се мора констатовати да су сва три југословенска композитора чија су дела изведена на концерту Хора Радио-телевизије Загреб, Душан Радић, Павле Мерку и Иво Петрић, остала у сенци *Три поеме Анрија Мишоа*, алеаторичког остварења Витолда Лугославског. Дело пољског аутора премијерно је изведено на другом МБЗ-у, а будући

<sup>436</sup> Стана Ђурић-Клајн. Завршен Музички бијенале у Загребу. Концерт савремене југословенске музике, *Политика*, 17. 5. 1963, 11.

<sup>437</sup> Наведено према: Zorica Premate, *Ciklus „Opsednuta vedrina“ Dušana Radića* (emisija „Autogram“, Radio Beograd 2), <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/3791171/ciklus-opsednuta-vedrina-dusana-radica.html> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>438</sup> М[илутин] Раденковић, *Савремена хорска музика, Борба*, 13. 5. 1963, 7.

<sup>439</sup> Наведено према: Zorica Premate, нав. дело.

<sup>440</sup> Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, нав. дело, 418.



да захтева два диригента, композитор је дириговао оркестром, док је хором дириговао југословенски диригент Славко Златић.

Као и на првом, и на другом МБЗ-у истакнуто место припало је композиторки Љубици Марић. На истом концерту на којем се нашла веома запажена Малецова *Сигма*, изведена је *Музика Октоиха 1 за оркестар* (1959), прва композиција из циклуса *Музика Октоиха* Љубице Марић. Како наводи Мелита Милин, „[...] достојно представљање земље домаћина Бијенала са *Песмама простора* подстакло је организаторе да за следеће издање овог фестивала од Љубице Марић поруче једно дело за оркестар“.<sup>441</sup> Међутим, пошто је у том периоду Љубица Марић била закупљена припремама за премијерно извођење свог *Византијског концерта* у Београду (1963), она је организаторима МБЗ-а (конкретно Јосипу Стојановићу са којим је водила преписку) понудила *Музику октоиху 1*, насталу 1959. године, као плод својих надахнућа књижевношћу и сликарством српског средњег века. Компонована према првом гласу Мокрањчевог *Осмогласника*, ова композиција припада специфичној фракцији српског послератног модернизма, познатијој као поетска архаизација (на то смо указали и у вези са првим МБЗ-ом), која собом носи сасвим особен антиромантичарски став на линији између експресионизма и неокласицизма, уз изразите метричко-импровизационе елементе (видети пример бр. 6, стр. 394).<sup>442</sup> Андрија Томашек је у свом приказу концерта Загребачке филхармоније, на којем су изведени *Музика Октоиха 1* Љубице Марић и *Сигма* Ива Малеца, увидео и сличности између ових композитора и њихових дела, истичући да им је заједничко придавање „[...] dominantne važnosti zvukovnim elementima kao sredstvu izražajnosti, u nastojanju oko iznalaženja novih zvukovnih odnosa i kombinacija“.<sup>443</sup>

Истакнимо и *Музику за камерни оркестар* (1962) Милана Ристића, која је, према бијеналској критици, показала истински пут којим иде југословенско стваралаштво, заједно са остварењима Натка Девчића (*Концертно за виолину и оркестар*) и Уроша Крека (*Инвенције за виолину и оркестар*). Четири одсека ове композиције, распоређена по формалној логици сонатног циклуса, чине је једним од парадигматичних примера

---

<sup>441</sup> Мелита Милин, *Љубица Марић...*, нав. дело, 200.

<sup>442</sup> Мелита Милин, Етапе модернизма у српској музици, нав. дело, 112. Музиколог Мелита Милин о делу *Музика Октоиха 1* истиче: „Одсеци импровизиције доносе различите аспекте теме, смењују се мирнија и узбурканија расположења, али свеprisутна је основна тема, препознатљива у својим мање или више варираним формама. Релативно честе ознаке за мања искорачења из основног темпа и повратке потврђују основни импровизациони карактер овог става“. Детаљну анализу видети у: Мелита Милин, *Љубица Марић...*, нав. дело, 156–160.

<sup>443</sup> А[ндрија] Томашек, *Muzički bijenale završen...*, нав. дело, 4.

неокласичне струје у домаћој литератури. Указујући да овим делом започиње поглавље у композиторовом раду, које се симболички може назвати *Мање значи више*, ауторка монографије о Милану Ристићу, Марија Бергамо, алудира на то да *Музиком за камерни оркестар* Ристић престаје са експериментима, афирмишући умерено модерни језик, као свој прави стваралачки кредо.<sup>444</sup> Иако је пре овог дела Ристић употребио додекафонску технику (конкретно у *Трећој симфонији* /1961/), одустајање од ове композиционе технике никако не треба сматрати композиторовим кораком унатраг, будући да је *Музика за камерни оркестар*, према наводима Властимира Перичића, била сасвим далеко од било каквог тоналног средишта.<sup>445</sup>

Иако незапажено у тадашњој критици, вредно је помена извођење композиције *Сазвежђа за клавир* (1961) Карла Кромбхолца (Károly Krombholz), иначе, претходно изведене на опатијском Симпозијуму, која, према речима аутора, представља путовања кроз васионска пространства.<sup>446</sup> Ово атонално троставачно дело (*Lento a piacere, Rapsodico, Adagio mistico*), са обиљем кластерских сазвучја, Властимир Перичић у тексту *Тенденције развоја српске музике после 1945. године*, наводи као пример изразито авангардно оријентисаног остварење у опусу Кромбхолца, али и у оквиру општег развоја послератне клавирске музике у Србији.<sup>447</sup> Иначе, са делом *Сазвежђа* се нагло пресеца постепена стилска путања Карла Кромбхолца на нивоу романтизам – импресионизам – експресионизам, након чега се, како закључује музиколог Ира Проданов-Крајишник, композитор враћа националном стилу у комбинацији са елементима импресионизма и експресионизма.<sup>448</sup> Тако је ово клавирско остварење, експерименталног карактера, које је по својим композиционо-техничким својствима блиско принципима Пољске школе, сведочило о видном искорачењу војвођанског композитора, на шта су, имајући у виду статус Пољске школе на првом МБЗ-у, можда управо утицала дешавања са првог међународног фестивала савремене музике у Југославији.

Када је реч о словеначким композиторима, као и на првом МБЗ-у, на репертоару другог МБЗ-а нашло се име класика словеначке и југословенске савремене музике, Славка Остерца. У питању је његов *Нонет за камерни ансамбл* (1937), који је био

---

<sup>444</sup> Marija Bergamo, *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od Prve do Šeste simfonije*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977, 164.

<sup>445</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, нав. дело, 472.

<sup>446</sup> Наведено према: Ира Проданов, *Стилско сазревање музичког језика у клавирском опусу Карла Кромбхолца, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 16–17, 1995, 108.

<sup>447</sup> Властимир Перичић, *Тенденције развоја српске музике...*, 78.

<sup>448</sup> Ира Проданов, нав. дело, 107.

изведен и на годину дана раније одржаном Симпозијуму о савременој музици у Опатији. Уз Остерца, очигледно је и овога пута било неизоставно име Јосипа Славенског, па се и овај међуратни југословенски композитор ‘нашао’ на другом МБЗ-у, и то такође композицијом која је претходно изведена на опатијском Симпозијуму (*Соната религиозна за виолину и оргуље /1925/*). Не рачунајући Остерца, као класика савремене музике, у репертоар првог МБЗ-а, подсетимо се, била су уврштена само два дела словеначких композитора (Рамовша и Среботњака), док су се на репертоару другог МБЗ-а нашла остварења Приможа Рамовша, Уроша Крека, Павла Меркуа и Ива Петрића.

Лирско остварење *Инвенције за виолину и оркестар* (1962) Уроша Крека, дело неокласичног проседеа са фолклорним призвуком, и тек примесама експресионистичког музичког језика, након извођења на МБЗ-у, према речима Андреја Ријавца, уписало се у класику словеначке концертантне литературе.<sup>449</sup> Могло би се рећи да дело на одређени начин и репрезентује стваралаштво Уроша Крека, коме је неокласични оквир, неретко обојен фолклорним призвуком, и касније био доста близак, те је опус овог аутора један од репрезентативних примера умереног крила словеначке послератне музике. О Крековим *Инвенцијама*, изведеним, као што смо раније истакли, на коцрту заједно са остварењима Милана Ристића и Натка Девчића, критичарка Ева Седак веома се позитивно изразила, не доводећи у питање вредност овог дела само зато што није прападало авангардној струји: „Krekova muzika nije nova, pa iako se u svojoj atmosferi mjestimice usuđuje i u veoma opasnu blizinu eklektičnosti, ipak ne zapada u njene mreže. Zналачки је писана и у читавом је свом току резултат интензивног унутрашњег доживљаја“.<sup>450</sup>

Поред Крекових *Инвенција*, Андреј Ријавец је у тексту о словеначким музичарима на МБЗ-у споменуо и *Елегију за Карлоса Салзеда за харфу* (1962) Ива Петрића, као остварење које се такође прославило захваљујући МБЗ-у, и потом ушло у концертне дворане. Испитујући техничке могућности харфе у широком спектру боја, Петрић у *Елегији* спроводи серијалну технику, на начин да тонови серије одговарају словима из имена харфисте коме је дело посвећено. Због тога, музиколог Најл О’Лаклин *Елегију за Карлоса Салзеда* доводи у везу са *Камерним концертном* (1925)

<sup>449</sup> Andrej Rijavec, Slovenski doprinos zagrebačkom Biennalu suvremene glazbe, нав. дело, 164.

<sup>450</sup> Eva Sedak, Priredbe Muzičkog bijenala. U znaku eksperimenta, нав. дело, 6.

Албана Берга, у коме композитор спроводи сличан поступак.<sup>451</sup> Серијалну технику применио је Примож Рамовш и у *Пентектасису за клавир* (1961), својој првој али и последњој тотално серијализованој композицији, будући да овом аутору, иако несумњиво једном од предводника послератних модернистичких тенденција у словеначкој средини, никада нису били блиски полазни теоријски принципи Дармштата.<sup>452</sup> На тај начин, Рамовшева стваралачка поетика кореспондира са поетиком Милка Келемена, на чије смо ставове у вези са теоријским принципима Дармштата већ указали. Рамовшу ће, као уосталом и неколицини других југословенских композитора, бити много ближи авангардни поступци Пољске школе, па с тим у вези, није неважно истаћи да је паралелно са извођењем ове серијалне композиције на МБЗ-у, исте године, на седмој Варшавској јесени изведено Рамовшево алеаторичко остварење *Enneaphonia за камерни ансамбл* (1963), које ће југословенска публика имати прилике да чује на трећем МБЗ-у (1965). Дакле, исте године када се на другом МБЗ-у у Југославији први пут изводи алеаторичка композиција (*Три поеме Анрија Мишоа* пољског композитора Витолда Лутославског), на Варшавској јесени се (само неколико месеци касније) изводи алеаторичко остварење једног југословенског аутора, које је управо следило принципе алеаторике Пољске школе (не сме се заборавити да су авангардна остварења припадника Пољске школе изазвала изузетно позитивне реакције домаћих критичара још на првом МБЗ-у).

Поред кантате Душана Радића, на концерту Хора Радио-телевизије Загреб изведени су Петрићев *Камен смрти – циклус за хор и инструментални састав* (1962) и *Концерт за рог и хор* (1962) Павла Меркуа. Овај Меркуов *Концерт*, писан на латинске текстове песника Алкуина (Alcuin) из осмог века, открива композитора као изразитог експресионисту, који се, иначе, у тренутку компоновања овог дела служио и додекафонском техником, али и интегралним серијализмом.<sup>453</sup> С друге стране, Иво Петрић се инспирисао текстовима савремених словеначких песника, Франца Форстнерича и Данеа Зајца, а посебан акценат у овом остварењу композитор је ставио на испитивање тембра, укључивши у камерни ансамбл клавир, виолину, флауту,

---

<sup>451</sup> У Берговом делу тонови серије рађени су према словима из имена тројице представника Друге бечке школе (Шенберга, Веберна и Берга). Видети у: Niall O'Loughlin, *Melodic Workings In The Music Of Ivo Petrić, Musicological Annual*, XXIX, 1993, 107–108.

<sup>452</sup> Andrej Rijavec, *Stilska orijentacija Primoža Ramovša, Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 3, 1974, 17.

<sup>453</sup> Детаљну анализу овог дела спровео је аутор Давид Јан. Видети у: David Jan, *Analiza del za rog Pavleta Merkuja*, magistarsko delo, mentor red. prof. mag. Tomaž Svete, Maribor, Oddelek za glasbo Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru, 2016, <https://core.ac.uk/download/pdf/67608844.pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

кларинет, харфу, вибрафон, удараљке. Коментаришући овај концерт, Ненад Туркаљ посебно је истакао Меркуа и „[...] zanimljive puteve autorove invencije, kojom je gradio neobično kontrastan zvukovni materijal sazdan od svirke jednog jedinog duhačkog instrumenta i pjevanja velikog mješovitog hora“.<sup>454</sup> Међутим, поред тога, срећемо и прилично негативне реакције на ова дела, посебно из пера Милутина Раденковића, који наводи да су остварења Петрића и Меркуа одисала својеврсном монотонијом.<sup>455</sup> Сличну констатацију имала је и Стана Ђурић-Клајн, истичући да су двојица словеначких аутора сувише тежила испољавању пунктуалистичке тенденције, па, иако донекле јесу показали инвентивност (пре свега у погледу инструментације), ипак су (као основни емотивни тон) доминирали монотонија, туга и изражајни аскетизам.<sup>456</sup>

### Ш 6. 3. Други загребачки Бијенале: закључна разматрања

Анализирајући концерт савремене југословенске музике на другом Музичком бијеналу Загреб, у оквиру којег су, између осталих, изведена додекафонска, серијална и електроакустичка дела, Милутин Раденковић закључује како је све то било прилично недовољно, да би се ублажио општи, негативни утисак са овог концерта, на којем је, према његовим речима, једино *Соната религиозна за виолину и оргуље* Јосипа Славенског пружила уметнички ужитак.<sup>457</sup> Осим Раденковића, сумирајући утиске са другог МБЗ-а, Крешимир Ковачевић изјавио је следеће:

„Јесу ли ти бројни гости понели праву слику о данашњој југословенској музици? Верујем да нећу погрешити ако одговорим негативно. Оно што су странци имали прилике да чују не представља – с мањим изузецима – стварно стање у савременом југословенском стваралаштву, путеве и стремљења једне целе генерације композитора која даје основни тон нашој музици [...]“.<sup>458</sup>

Уколико се осврнемо на однос селектора дела за други МБЗ према, рецимо, стваралаштву српских композитора, заиста бисмо, с једне стране, могли да се сложимо са Ковачевићевом констатацијом. Наравно, никако не желимо да оспоримо уметничку

---

<sup>454</sup> Nenad Turkalj, Muzički biennale Zagreb. Tri značajne praizvedbe Bijenala na koncertu Zbora Radiotelevizije Zagreb. Snaga inspiracije, *Večernji list*, 10. 5. 1963, 7.

<sup>455</sup> М[илутин] Раденковић, Савремена хорска музика, нав. дело, 7.

<sup>456</sup> Стана Ђурић-Клајн, Први дани загребачког Музичког бијенала. Изврстан програм и извођачи, *Политика*, 11. 5. 1963, 10.

<sup>457</sup> М[илутин] Раденковић, Други загребачки Музички бијенале. Екстремне тежње и помодарство, *Борба*, 15. 5. 1963, 7.

<sup>458</sup> Др К[решимир] Ковачевић, После другог загребачког Музичког бијенала..., нав. дело, 11.

вредност изведених дела, али је чињеница да је у српској музичкој литератури овог периода било остварења која су без сумње могла да одговоре (можда чак и адекватније од појединих дела која су се наша на репертоару) критеријумима МБЗ-а, као међународног фестивала савремене музике. На пример, 1962. године у Србији настају *Концертантна музика, студије за симфонијски оркестар* Петра Бергама, *Медитације за два клавира, гудаче и удараљке* Петра Озгијана (Petar Osgian), те *Гудачки квартет* Берислава Поповића, но, ова се дела неће наћи на другом МБЗ-у. Такође, 1963. године Озгијан пише *Концерт за оркестар „Силуете“*, а Зоран Христић *Наслове за хор и симфонијски оркестар*. Ниједно од ових дела (изузев Бергамову *Концертантну музику*, изведену тек 1999. године) није добило своје место на репертоарима концерата у оквиру МБЗ-а.

С друге стране, оцена Крешимира Ковачевића би се из данашње перспективе могла сматрати нелогичном, па чак и нетачном, јер није јасно зашто је Ковачевић инсистирао да фокус МБЗ-а буде на генерацији композитора која, према његовим речима, даје основни тон нашој музици. Сасвим је извесно да је Ковачевић у овом случају мислио на неокласичаре, Ристића, Девчића и Крека,<sup>459</sup> па се, потиснувши значај млађих југословенских авангардиста, Ковачевић, заправо, супротставио самој идеји МБЗ-а. Но, пре него што дефинитивно сумирамо југословенски репертоар на другом МБЗ-у, споменимо једну врло значајну чињеницу за разумевање тадашњег културног стања у Југославији. Наиме, у години другог МБЗ-а Владан Радовановић је објавио текст *Bitniji faktori razvoja naše muzike*, у којем је истакао следеће:

„Literatura iz oblasti muzike, od desetih godina ovog stoleća do danas još uvek mora da se posebno naručuje iz inostranstva. O pločama i notama da ne govorimo. Osim dela klasičara, romantičara i nešto malo impresionista, možda jednom godišnje »za probu« prispe i *Sacre* ili *Muzika za žičane instrumente* [...]. Razumljivo da je u ovakvoj situaciji uloga radija (emisije »Muzika našeg vremena« i dr.) u obaveštavanju vrlo dragocena, mada još nedovoljna, a uloga povremenih stecišta upoznavanja novih puteva i stramputica [*sic!*] muzike, kao i dela klasika moderne – Biennale i Opatijski simpozijum – nezamenljiva“.<sup>460</sup>

---

<sup>459</sup> Подсетимо се, Ковачевић је о концерту на којем су изведена дела ових аутора објавио чланак под насловом *Вредна уметничка остварења* (Др К[решимира] Ковачевић, Загребачки бијенале. Вредна уметничка остварења, нав. дело, 7).

<sup>460</sup> Vladan Radovanović, *Bitniji faktori razvoja naše muzike*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 59, 1963, 494–495. Много година касније, Радовановић је навео како је управо захваљујући првим Бијеналима чуо нека од најзначајнијих дела авангардне музике (*Сконтри* /1960/ Горецког на МБЗ'61, *Три поеме Анрија Мишоа* Лутославског на МБЗ'63), а која су коинцидирала са неким од његових композиционих решења, спроведених још раније у делу *Сфероон*. Видети у: Катарина Томашевић, Разговор с поводом. Иновативан и аутентичан стваралац: Владан Радовановић, *Музикологија*, 23, 2017, 294.

Узмемо ли у обзир ову не баш повољну музичко-логистичку ситуацију у земљи, не може се порећи да се домаћи композитори нису трудили да искористе све постојеће капацитете, па чак и да за две године (између првог и другог МБЗ-а) направе видан помак. Наиме, ако је први МБЗ био догађај на којем су се југословенски композитори први пут тако транспарентно суочили са актуелним тенденцијама у западноевропској музици, други МБЗ показао је да су те исте тенденције (наравно, не све) домаћи аутори у знатној мери и усвојили. Треба истаћи да већ на другом МБЗ-у нема Стјепана Шулека, композитора неоромантичарског израза, из чијег су опуса на првом МБЗ-у представљена два остварења. Због тога, Петар Селем наводи да је Шулек, услед немогућности да се суочи са модернистичким токовима развоја музике, отишао у добровољно изгнанство. На тај начин је такозвана ‘смрт’ Шулека као композитора средином 1960-их година,<sup>461</sup> у хрватској средини симболички означила прекид са неоромантичарском традицијом.

С тим у вези, домаћи репертоар другог МБЗ-а био је уистину битно друкчији у односу на 1961. годину. Најпре, када је реч о међуратном стваралаштву, на другом МБЗ-у одустало се од представљања национално-фолклорне струје тога доба, уз фокус на искључиво модернистичке опусе композитора Славка Остерца и Јосипа Славенског. Поред тога, изузев поједина музичко-сценских дела, на МБЗ-у 1963. године није било неоромантичарских остварења, која су, сетимо се, на првом МБЗ-у била представљена кроз стваралаштво истакнутих композитора Стјепана Шулека и Бориса Папандопула. Случај Бориса Папандопула (који је на првом МБЗ-у представио неоромантичарски клавирски концерт, а на другом МБЗ-у два додекафонска остварења) посебно је занимљив, јер се посредством бијеналског репертоара показује убрзана стваралачка еволуција овог аутора, генерисана ‘протоком информација’ на овом фестивалу. Године 1963. на МБЗ-у, заправо су преовладала дела која су афирмисала предратне и послератне авангардне композиционе технике, додекафонију и серијализам (Келемен, Радовановић, Рамовш, Петрић, Хорват, Радица), док су у исто време у значајној мери били присутни аутори који су у том периоду неокласицизам доживљавали као свој стваралачки кредо (Радић, Девчић, Крек). Такође, у односу на први МБЗ, други је сведочио и да је у земљи домаћина видно порасла електроакустичка музичка продукција (Сакач, Малец, Кираљ, Калчић). Оно што ипак можемо сматрати највећим дометом овог фестивала, јесте то што су поједини југословенски композитори већ у

---

<sup>461</sup> Petar Selem, *Nova hrvatska glazba*, нав. дело, 229.

овом периоду, не само усвојили послератне авангардне тенденције, него се са њима и обрачунали, о чему најбоље говори Келеменов *Радиан*, као сведочанство композиторовог напуштања серијализма и усвајања алеаторичких принципа компоновања. Насупрот томе, оно што је свакако остало страно југословенским композиторима (такође и критичарима), а са чиме су могли да се суоче у оквиру иностраног дела репертоара и на првом и на другом МБЗ-у, јесу ‘музички експерименти’ кејцовског типа, што говори да таква експериментална струја није у том тренутку у стваралачком смислу имала (можда из друштвено-политичких или неких других разлога) плодно тло у Југославији.

На самом крају, расправу о другом МБЗ-у завршимо изјавом Ненада Туркаља, којом се акцентује да се наредно издање овог фестивала (1965) одвијало у периоду када су поједини југословенски композитори до тада већ остварили неоспоран успех. Наиме, захваљујући Милку Келемену, Љубици Марић, Иви Малецу и Душану Радићу, Нови звук је, истиче Туркаљ, успео да на велика врата, посредством Музичког бијенала Загреб, уђе у југословенску музичку средину.<sup>462</sup>

### III 7. Трећи Музички бијенале Загреб (1965): прве валоризације фестивала

У трајању од 12. до 23. маја 1965. године, у бурним друштвено-политичким и културно-уметничким приликама у Југославији, одигравао се трећи Музички бијенале Загреб. Најпре, не треба заборавити да је Јосип Броз Тито у години другог МБЗ-а (1963) оштро осудио апстрактне тенденције у сликарству. Међутим, већ у години трећег МБЗ-а видимо својеврсну институционализацију авангардне у визуелним уметностима – оснивање Музеја савремене уметности у Београду (1965). Овакав поглед на стање ствари потврђује да је друштвена ситуација у Југославији у овом периоду била саздана од низа противречности, неретко изазваних потезима на плану унутрашње или спољне политике.

Да је загребачки Бијенале, који се у периоду од четири године одигравао по трећи пут, несумњиво постао један од најзначајнијих културних подухвата у целој Југославији, говори нам и то да је уредништво *Večernjeg lista* најаву о почетку трећег МБЗ-а (*Otvoren Muzički bijenale*) уврстило на насловну страну ових дневних новина,

---

<sup>462</sup> Ненад Туркаљ, На завршетку велике светске смотре савремене музике у Загребу. Свечаност Новог звука. Модерна музика је манифестовала своје вредности и – одала своје слабости, *Политика*, 30. 5. 1965, 17.



тик уз чланак *Posjet predsjednika Tita Norveškoj*.<sup>463</sup> Као и други МБЗ, чије се отварање поклопило са датумом ослобођења Загреб у Другом светском рату (8. маја) и трећи МБЗ имплицирао је одређене друштвено-политичке догађаје, важне за историју Југославије. С тим у вези, штампа је подвукла како је град домаћин имао посебну част што се ова манифестација одржава у двадесетом пролећу од његовог ослобођења од фашистичке окупације (1945–1965).<sup>464</sup>

Када говоримо о трећем МБЗ-у, оно што се најпре може уочити, како код организатора, тако и код критичара фестивала, јесте изражена потреба за валоризацијом ове манифестације; другим речима, реакције на трећи МБЗ неретко су обухватале компаративни приступ трима издањима МБЗ-а (1961 – 1963 – 1965). Тако је први човек фестивала, Милко Келемен, истакао да је први МБЗ представљао експеримент, други се већ појавио као стална манифестација и саставни део југословенске културне делатности, док је трећи МБЗ, према његовим речима, био усмерен на максимално подизање квалитета програма и изведених композиција. С тим у вези, Келемен закључује да је основни задатак трећег МБЗ-а „[...] помоћ jugoslavenskim kompozitorima u traženju vlastitih i neovisnih stvaralačkih putova, na temelju suvremenih novih muzičkih i zvukovnih izražajnih sredstava, te doprinos njihovim težnjama za individualnim muzičkim izrazom kao odrazom sredine u kojoj stvaraju“.<sup>465</sup> И Ненад Туркаљ, један од најактивнијих критичара овог фестивала, у свом је тексту о почетку трећег МБЗ-а, на својеврстан начин сумирао четворогодишњу бијеналску историју, истичући следеће:

„Prvi bijenale, prije četiri godine, uveo je svoju publiku u problematiku, često veoma kontroverznu, suvremene muzičke misli. Bio je to svečani uvod, koji je na neki način pripremio reprezentativnost Drugog bijenala, dvije godine kasnije [...]. Treći bijenale već se našao u situaciji dalekog odmicanja. Revolucija – možda i nesvjesna – učinjena je: u muzičkoj sredini koja je prije pet godina oprezno zavirivala u tajne dodekafonije, danas se suvereno predstavlja aleatorika, muzička grafika, serijelni i strukturalni kompozicioni postupci. Sintetska muzika odavna već nije tajna, elektronski zvukovi manje-više dobro su poznati, ekscentričnost jednog Johna Cagea prevaziđena. Na Trećem bijenalu moguća je prema tome samo jedna određena atmosfera: »radna«“.<sup>466</sup>

<sup>463</sup> Anonim., *Otvoren Muzički bijenale*, *Večernji list*, 13. 5. 1965, 1.

<sup>464</sup> Зоран Зоковић, *Otvoren treći zagrebački Muzički bijenale*. Прилика за упознавање савременог музичког стваралаштва у свету, *Борба*, 13. 5. 1965 [број странице непознат].

<sup>465</sup> Milko Kelemen, *Značenje zagrebačkog Bijenala suvremene muzike*, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 262, 7. 5. 1965, 1.

<sup>466</sup> Nenad Turkalj, *Kamo kreće muzika?*, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 263, 14. 5. 1965, 1.

Наравно, међу критичарима је покренута, чини се, неизоставна дебата о уметничким тенденцијама у односу на програмске критеријуме овог фестивала, а њихова мишљења поново су била прилично опречна. Павле Стефановић критику трећег МБЗ-а започео је речима да се на овој међународној музичкој смотри јасно испољила проблематика коју су организатори занемаривали, а она је, најједноставније речено, била „[...] problematika veze savremene muzike sa životom, sa stvarnošću, sa svetom i vremenom u kojem je ona nastala i stalno dalje nastaje [...]“.<sup>467</sup> Делује да је словеначки музиколог Борут Лопарник, темељније него било који други критичар, увидео значајне проблемске аспекте трећег МБЗ-а, али и организације ове манифестације у целини, од 1961. године. Наиме, након што је први МБЗ показао почетак новог пута у свет, а други МБЗ стекао признање од света, трећи МБЗ, према Лопарниковим речима, представљао је програмски и организациони ‘пад’.<sup>468</sup> Оно што је Павле Стефановић навео као немогућност организатора МБЗ-а да се суоче са проблематиком савремене музике, Лопарник је илустровао сасвим практичним примерима. Наиме, овај критичар оштро се обрушио на поједина дела која су се нашла на репертоару трећег МБЗ-а; прецизније, Лопарник је указао на недопустив начин на који су поједина дела доспела на репертоар овога фестивала, имајући у виду извођење неоромантичарског остварења Самјуела Барбера (*Samuel Barber, Andromache's Farewell op. 39 za сопран и оркестар /1962/*), на предлог сопрана Мартине Аројо (*Martina Arroyo*), или соцреалистички интонираних дела, које је Чешки нонет представио у склопу свог редовног репертоара. Овоме додајмо и податак да се на програму лондонског ансамбла Мелос нашла Равелова *Интродукција и алегро за харфу, флауту, кларинет и гудачки квартет* из 1905. године. С тим у вези, истиче Лопарник, још поразније је то што је програмска комисија једног међународно признатог фестивала савремене музике, такве уступке објашњавала сопственом ширином у прегледу савремене музике.<sup>469</sup>

Сличном проблематиком бавио се и Петар Селем, који је изјавио да је трећи МБЗ, управо из жеље да прикаже што више, приказао веома мало. С тим у вези, овај музички критичар наводи да на репертоару овог фестивала никако нису смели да се појаве, примера ради, Чешки нонет или Салцбуршки камерни трио, будући да су ти

<sup>467</sup> Pavle Stefanović, Istina o nama. Posle III muzičkog bijenala u Zagrebu, *Književne novine*, 251, 12. 6. 1965, 8.

<sup>468</sup> Чак и квантитативно посматрано, трећи МБЗ, најдужи до тада, парадоксално, представио је мањи број дела југословенских композитора него претходна два. Видети у: Borut Loparnik, *Glasba*. Zagreb 1965, *Sodobnost*, 13/8–9, 1965, 936.

<sup>469</sup> Borut Loparnik, нав. дело, 938.

ансамбли, како Селем наводи, били „[...] opterećeni raznim rapsodično-folklorističkim, pseudomocartijanskim, zakasnjelo-romantičarskim a ponekad i gotovo kafanskim kompozicijama [...]“.<sup>470</sup> Реагујући на ове аспекте фестивала, критичар Ђорђе Шаула, истакао је како је термин ‘толеранција’, који је од самог почетка красио програмску оријентацију МБЗ-а, све више почео да се примењује у ‘декоративне сврхе’. С једне стране, из приказа овог аутора читамо да је програмска толеранција несумњиво имала своје предности, будући да је без сумње било пожељно упознати све музичке правце и начине на које, како је то Шаула формулисао, ‘ментално живе и раде композитори света’. Међутим, с друге стране, овај критичар наводи да се на основу програма трећег МБЗ-а, јасно могло закључити да приличном броју композиција није било места на репертоару, те да је овога пута требало бити „[...] netolerantan i energično suzbiti tendenciju pojedinih umjetnika ili ansambala da, često iz svojih ličnih ili spekulativnih razloga, guraju u program i kompozicije koje ovamo ne pripadaju, bilo kvalitetom bilo po svom duhu“.<sup>471</sup>

Попут Лопарника, који се питао је ли трећи МБЗ био ревија или фестивал, Ева Седак у свом тексту о трећем МБЗ-у, за који је истакла да је био испод нивоа претходна два МБЗ-а, поставила је питање ради ли се ту о фестивалу или о трибини.<sup>472</sup> Велика количина дела, као главна вредност сваког радног састанка, какав је, према речима поменуте критичарке, ЈМТ у Опатији, форму фестивала каквој припада МБЗ, заправо је само гушило. С тим у вези, Ева Седак негативно је оценила селекцију трећег МБЗ-а, истичући следеће:

„Selekcijom ograničen opseg ili panoramski pregled u kojem se proizvodi plasiraju ne samo prema vrijednosti, već jednostavno zbog činjenice što postoje. Reprezentacija ili informacija? Koje su zapravo koordinate unutar kojih se kretao ovogodišnji, Treći muzički bijenale u Zagrebu? U nedovoljnoj sposobnosti da se opredijeli, Bijenale je, naročito u ovom posljednjem, trećem izdanju, nabujao do velike, uzburkane, pa prema tome gdjegdje i mutne rijeke zvukova [...]. Za ovakav je ishod Bijenala krivo mjerilo po kojem se krojiо program – i to je kriv sa dva aspekta. Prvo, zbog svoje principijelne nezasitnosti, a drugo, zbog svog principijelnog angažiranja ovog ili onog ansambla, a ne ovog ili onog programa, zbog čega se eto slušalo ono što se tom ansamblu htjelo svirati“.<sup>473</sup>

---

<sup>470</sup> Сумирајући МБЗ од 1961. до 1965. године, Селем истиче и да је трећи МБЗ „[...] u prvih šest dana postojanja uspio da u priličnoj mjeri zamuti i ono malo jasnoće što su informacije iz 1961. i 1963. unijele u sliku današnjih zvukovnih zbivanja“. Petar Selem, *Bijenale suvremene muzike. Traženja novog izraza*, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 264, 21. 5. 1965, 5.

<sup>471</sup> Ђорђе Шаула, *Nekoliko riječi. Post fest(ival)um. III zagrebački bijenale suvremene muzike*, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 266, 4. 5. 1965, 5.

<sup>472</sup> Eva Auer Sedak, *Male nacije. Njihovo prisustvo i neprisustvo na III bijenalu suvremene muzike u Zagrebu*, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 267, 11. 6. 1965, 7.

<sup>473</sup> Исто.

Приличан број негативних критика на рачун програмске селекције трећег МБЗ-а, али и настојања критичара да тенденције на трећем МБЗ-у сагледају у односу на претходна два, очигледно је утицало на то да се и челни људи ове манифестације (а најпре Јосип Стојановић, Иво Вуљевић и Милко Келемен) обратe јавности. Правдајући селекционе критеријуме трећег МБЗ-а, Јосип Стојановић одабир је дела образложио на следећи начин: „Релативно би било лако саставити програм Бијенала из само најбољег и најпризнатијег у свету. Али прва опасност је у томе што се Бијенале не може базирати искључиво на већ провереним вредностима. Поврх тога, мора се у одређеној мери поштовати, такође, и мишљење реномираних уметника – извођача“.<sup>474</sup> Може се уочити да је Стојановић давао прилично опречне изјаве када је у питању селекција МБЗ-а. Тако је у *Vjesniku* изјавио да програмска комисија на основу пристиглих композиција „[...] izabira one za koje smatra da imaju određenu »težinu« u razvoju suvremenog muzičkog stvaralaštva“,<sup>475</sup> док је за *Večernji list* изјавио да је при састављању програма садржана стара идеја, [...] „prema kojoj program treba da u najširem spektru sadrži sve što je u suvremenoj muzici danas aktuelno.“<sup>476</sup> Ако је посреди уистину била таква идеја, МБЗ онда не треба ни перципирати као фестивал који је рачунао искључиво на модеран музички израз. Близак оваквом виђењу фестивала био је Иво Вуљевић, који је задатак селектора трећег МБЗ описао као настојање да се пружи што целовитија слика кретања савремене музике у свету, односно, да се пружи панорама „[...] свега што се збива у музици нашег столећа“,<sup>477</sup> апострофирајући да „[...] феномен савремене музике треба да се манифестује као реална историјска појава“.<sup>478</sup> (прев. ММ) С тим у вези, непрекидна дебата на релацији ‘фестивал музике двадесетог века VS фестивал модерне музике’, која је пратила МБЗ од његовог оснивања, била је актуелна и четири године касније, те показала да је овај фестивал, заправо, од свог почетка рефлектовао својеврсну програмску кризу.

Ту неуравнотеженост ставова у погледу бијеналске оријентације на адекватан начин илуструје текст о завршетку трећег МБЗ-а, конципиран у виду расправе између композитора Милка Келемена, диригента Милана Хорвата и критичара Звонимира

---

<sup>474</sup> Borut Loparnik, нав. дело, 937.

<sup>475</sup> M[arko] Goluža, Muzički bijenale. Ne samo provjerene vrijednosti, *Vjesnik*, 20. 5. 1965, 5.

<sup>476</sup> A[leksandar] Reichnig, Utvrđen program III muzičkog bijenala. U širokom spektru, *Večernji list*, 21. 11. 1964, 8.

<sup>477</sup> Зоран Зоковић, Сутра у Загребу почиње III међународни фестивал савремене музике. Документ времена, *Борба*, 11. 5. 1965, 7.

<sup>478</sup> К. О., Во Загреб се одржува Третото музичко биенале. Панорама на современата музика, *Нова Македонија*, 14. 5. 1965, 4.

Берковића, а занимљив је утолико што су се на сукобљеним странама нашли Келемен, тадашњи председник Одбора МБЗ-а, и Хорват, један од чланова тог Одбора. Хорват и Келемен сукобили су се око наступа Бољшој театра, при чему је Хорват сматрао да музичко-сценски израз овог позоришта није прикладан фестивалу савремене музике, док је Келемен, с друге стране, био мишљења да је веома позитивно то што је публика показала необично широк распон могућности примања музике – од балета Бољшој театра до Штокхаузенoвих *Група за три оркестра* (1957).<sup>479</sup>

### **Ш 7. 1. Дела иностраних композитора на трећем загребачком Бијеналу: три репертоарске струје**

Шта је, заправо, публика имала прилике да чује на МБЗ-у 1965. године? Како у својој фестивалској критици наводи Роксанда Пејовић, организатори су, у жељи да прикажу разноврсност савремене музике, и ове године „[...] предвидели програм који је обухватао дела како некадашњих авангардних композитора [мисли се на класике савремене музике – прим. ММ], тако и композиције чији стилски распон иде од традиционалног коришћења народног мелоса до екстремних тражења новина“.<sup>480</sup> Континуитет у односу на претходне две манифестације, трећи МБЗ остварио је и тиме што је окупио неколицину реномираних извођачких тела (Бољшој театар, Садлер Велс Опера, Немачка државна опера, Симфонијски оркестар Радио-телевизије Келн, Мелос Ансамбл, Ласал Квартет, Београдска филхармонија, Загребачки солисти, Ансамбл „Славко Остерц“), као и неке од најеминентнијих светских композитора, међу којима су били Оливије Месијан, Луиђи Далапикола, Луиђи Ноно, Пјер Шефер, Бруно Мадерна, Силвано Бусоти, те делегацију Савеза совјетских композитора, предвођену Родионом Шchedрином (Родион Шchedрин). Као и на претходна два МБЗ-а, велика пажња посвећена је музичко-сценском репертоару (изведено је десет оперских и балетских остварења),<sup>481</sup> и управо је тај репертоарски сегмент нешто што је овај фестивал савремене музике чинило јединственим и разликовало од ‘конкурентске’ Варшавске јесени, која је превасходно била усмерена на инструменталну музику. Данас се и на

<sup>479</sup> Т[omislav] Butorac, *Pravilne i nepravilne vibracije u muzici*, *Vjesnik*, 30. 5. 1965, 6.

<sup>480</sup> Роксанда Пејовић, *Загребачки бијенале*, *Pro musica*, 6, 1965, 14.

<sup>481</sup> То су: Игор Стравински – *Прича о војнику* (1918), Леош Јаначек (Leoš Janáček) – *Случај Макропулос* (1925), Бертолт Брехт (Bertolt Brecht)/Курт Вајл (Kurt Weill) – *Успон и пад града Махагонија* (1930) и *Седам смртних грехова малограђана* (1933), Дмитриј Шостакович – *Катарина Исмаилова* (1932), Родион Шchedрин – *Коњић грбоњић* (1960), Ариф Меликов – *Легенда о љубави* (1961), Ричард Родни Бенет – *Рудници сумпора* (1963), Милко Келемен – *Напуштене* (1964) и *Нови станар* (1965).

званичном сајту МБЗ-а, у одељку *Povijest MBZ-a*, може прочитати како је од самог почетка ове манифестације, уз подручје електронске и електроакустичке музике, посебна пажња била усмерена на музичку сцену и инструментални, односно, музички театар.<sup>482</sup>

Трећи МБЗ такође је рефлектовао аспекте фестивала који рачуна и на ширу и на стручну (ужу) публику – и на комерцијални успех и на ексклузивитет, али и на експериментални и иновативни дух. Рекло би се да су највећу пажњу критичара на трећем МБЗ-у изазвала она музичко-сценска остварења (опера *Легенда о љубави* Арифа Меликова и балет *Коњић грбоњић* Родиона Шchedрина), која су, својим романтичарским музичким језиком и чајковскољевским третманом фолклора, излазила из естетичких оквира фестивала савремене музике. Критичар Петар Селем је поводом извођења *Легенде о љубави*, изјавио да Меликова партитура, „[...] ne samo da predstavlja egzemplar muzike totalno lišene bilo kakve invencije, već pokazuje i određeni diletantizam na zanatskom planu, na primjer u instrumentaciji“.<sup>483</sup> Станојло Рајичић (иако није служио за авангардисту који се одрицао традиције) поводом балета *Коњић грбоњић* ипак је истакао како „[...] ни музика ни кореографија немају претензија да изиђу из оквира романтичарско-националне школе [...]“, те да је то остварење било далеко од остатка репертоара МБЗ-а.<sup>484</sup> Међутим, тадашња критичарска пракса, која је подразумевала својеврсни компромис у интерпретацији естетичких и неких других аспеката концерата, наставила се и на трећем МБЗ-у. С тим у вези, штампа је забележила како, на пример, наступ Бољшој театра свакако не улази у подручје савремене музике, али је својим „[...] autohtonim kvalitetima u okviru dostignuća klasičnog baletnog izraza ovo gostovanje pružilo mnogim posjetiocima najljepši doživljaj festivala“.<sup>485</sup>

Насупрот овој првој, другој репертоарској струји трећег МБЗ-а, припадали су махом западноевропски композитори. Треба истаћи да су велику пажњу привукли оркестарски концерти – Београдска филхармонија, која је, између осталог, извела познату *Турангалила симфонију* Оливијеа Месијана, те Симфонијски оркестар Радио Келна, са делима Антона Веберна (*Шест композиција за велики оркестар оп. 6 /1909/*),

---

<sup>482</sup>Музички биенале Загреб, *Povijest MBZ-a*, <https://old.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2372&lang=hr> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>483</sup> Petar Selem, Izvođačka virtuoznost i promašena estetika. Balet moskovskog Boljšoj teatra na III zagrebačkom bijenalu suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 266, 4. 6. 1965, 5.

<sup>484</sup> С[тево] Остојић, Завршено гостовање Балета Бољшој театра. Идеална сценска реализација бајке, *Политика*, 25. 5. 1965, 14.

<sup>485</sup> Nenad Turkalj, Gostovanje Baleta Boljšoj teatra u Zagrebu. Završni aplauzi, *Večernji list*, 26. 5. 1965, 7.

Пјера Булеза (*Le Visage nuptial* за сопран и алт соло, женски хор и оркестар /1947/), Карлхајнца Штокхаузена (*Групе за три оркестра*), Луиђија Нона (вокални циклус *Sul ponte di Hiroshima* /1962/). Горљиви критичар Штокхаузена на првом МБЗ-у, Јосип Андреис, сада је исказао пуно поштовање за овог немачког композитора, истичући да је он, заједно са Булезом, отворио пут тражењу нових звучних комбинација и тонске експресије.<sup>486</sup> Позитивна критика на рачун Штокхаузеновог дела *Групе*, упућена је и из пера Роксанде Пејовић, која је истакла следеће: „Било да примимо, само делимично прихватимо или одбацимо ову авангардну композицију савремене музике која се супротставила традицији у свим композиционо-структуралним елементима, не можемо да негирамо њену сугестивност деловања и техничку вештину, што иначе није случај са већином савремених дела“.<sup>487</sup> Поред оркестарских концерата, ништа мање интересовање није изазвао ни концерт америчког квартета „Ласал“, на чијем су се репертоару, између осталог, нашли *Трећи гудачки квартет* (1927) Беле Бартока и *Шест багатела оп. 9* (1913) Антона Веберна (оцењени као изврсна остварења класика савремене музике), те алеаторички *Гудачки квартет* (1954) Витолда Лутославског.

За трећу, најавангарднију струју на МБЗ-у 1965. године, могао би се узети наступ камерног ансамбла Theatre Sonore Musical, обележен делом *Géographie française* за неодређену групу певача, инструменталиста и глумаца (1965), аутора Силвана Бусотија, и вокалном композицијом *Арија* (1958) Џона Кејца, у извођењу Кети Бербериан (Cathy Berberian). О значају ове уметнице и поменутих аутора у контексту испитивања потенцијала гласа, пише музиколог Драгана Стојановић-Новичић, истичући да Кејцова *Арија*, али и неколицина дела Лучана Берија и Силвана Бусотија, „[...] вероватно не би ни настала у том облику да иза свега није стајала вокална уме(т/ш)ност Кети Берберијан [...]“.<sup>488</sup> Међутим, домаћа критика и публика ни овога пута нису имале разумевања за овакву врсту ‘музичког егзибиционизма’, па је критичар Ненад Туркаљ забележио како је публика доведена у стање револта и гласног подругивања.<sup>489</sup> Миховил Логар наступ овог ансамбла описао је као ‘настране крајности’, опасне по домаћу младу културу и цивилизацију,<sup>490</sup> а Зијо Кучукалић

<sup>486</sup> A[nđrija] T[omašek], Muzički biennale. Ozbiljna nastojanja i dostignuća, *Vjesnik*, 23. 5. 1965, 7.

<sup>487</sup> Роксанда Пејовић, нав. дело, 15.

<sup>488</sup> Драгана Стојановић-Новичић, Различити аспекти песме (и певања) у делима америчких композитора друге половине двадесетог века, у: Драгана Стојановић-Новичић (ур), *Облаци и звуци савремене музике*, Београд, Факултет музичке уметности – Сигнатуре, 2007, 45–46.

<sup>489</sup> Nenad Turkalj, Muzički biennale. Avangarda i eksperiment, *Večernji list*, 21. 5. 1965, 7.

<sup>490</sup> Миховил Логар, Загребачки Музички бијенале. Настране крајности. Театар соноре – мусикал, *Борба*, 21. 5. 1965, 7.

забележио како је необично да се једна талентована уметница као Кети Берберијан ‘бави потпуно безвредним послом’.<sup>491</sup>

Дакле, примећује се да је на трећем МБЗ-у идеолошка разлика између стваралаштва композитора из источноевропских и западноевропских земаља, односно Америке, и те како била још увек жива. С друге стране, не сме се пренебрегнути чињеница да овако радикални наступи, попут ансамбла Theatre Sonore Musical, ни на Западу нису наилазила на опште разумевање јавности. Авангардна стремљења тих су година тек била успону, а бурно реаговање на ново и непознато, независно од дела света у коме се оно појављује, одувек је било иманентно како стручној, тако и широј публици.

### **III 7. 2. Југословенски репертоар трећег загребачког Бијенала: (не)јасни путокази авангарде**

Видели смо да су страни критичари (већ традиционално) имали многе речи хвале за организацију и концепцију Музичког бијенала Загреб. Међутим, појединци, попут јапанског композитора Сабуроа Такате (Saburō Takata), упутили су и извесне замерке. Наиме, овај председник Јапанског удружења за савремену музику, изјавио је да је МБЗ занимљив и добро планиран догађај, али да у исто време, некоме ко долази са Далеког истока, овај фестивал не пружа адекватно упознавање музичког стваралаштва земље домаћина. Да Таката није био усамљен у овој констатацији, потврђује се и тиме што су се међу страним новинарима и гостима на МБЗ-у могли чути коментари на рачун незаинтересованости југословенских аутора за савремену музику, као и то да нису имали прилике да упознају ниједног домаћег композитора за време трајања манифестације.<sup>492</sup> Најтемељнији приказ југословенског репертоара са трећег МБЗ-а, долази из пера музиколога Еве Седак (објављен у часопису *Telegram*), а цитат непознатог композитора, којим је ауторка започела свој текст, погодан је за отварање и наше расправе о фестивалској рефлексiji стања југословенског музичког стваралаштва 1965. године:

„Kad organizatori nekog festivala negdje u svijetu prave svoje programe, oni žele imati pregled i prosjek onoga što se u posljednjih nekoliko godina zbilo u različitim zemljama. Nisam siguran da pri spomenu Jugoslavije ti

<sup>491</sup> Zijo Kučukalić, Treći zagrebački Muzički bijenale. Uspjeh Zagrebačkih solista. Izvrstan koncert simfonijskog orkestra kelnskog radija, *Oslobođenje*, 23. 5. 1965, 10.

<sup>492</sup> M[arko] Goluža, Muzički bijenale. Opravdan prigovor, *Vjesnik*, 21. 5. 1965, 6.



ljudi imaju refleks da upitaju: Što ima tamo? Bilo bi dobro da barem odgovore kako ono što se upravo dešava u Jugoslaviji nije dobro, ili ih ne zanima. Ali tog refleksa nema uopće, jer mislim da van naše zemlje ne postojimo kao nešto što ostaje, kao jedan element, jedan kamenčić u muzičkom kretanju današnjice“.<sup>493</sup>

На трећем МБЗ-у поново је највише изведено дела из опуса хрватских аутора. У питању су аутори трију генерација: најстарији, Мило Ципра, Иво Лотка-Калински (Ivo Lhotka-Kalinski), Натко Девчић, Бранимир Сакач, затим, средња генерација, којој припадају Милко Келемен, Иво Малец и Ловро Жупановић, те најмлађи међу њима (као и на другом МБЗ-у), Станко Хорват и Рубена Радица (преглед свих дела композитора из Хрватске на прва три МБЗ-а видети у Прилогу 1, стр. 415).

Већ традиционални учесник фестивала, Мило Ципра, за трећи МБЗ компоновао је додекафонско дело *Aubade za duvački kvintet* (1965), које, према периодизацији Циприног стваралаштва (из 1969. године) јасно одсликава његову тада последњу фазу, у којој композитор напушта свој претходни изразито национални оквир, и отвара се ка усвајању изражајних средстава европске авангарде.<sup>494</sup> Дело је састављено од пет минијатурних ставова, од којих први, према речима Јосипа Андреиса, има карактер увода, други је у духу пасакаље, трећи и пети имају карактер скерца, између којих је лагани предах.<sup>495</sup> Дакле, можемо констатовати да композитор, с једне стране, остаје веран свом неокласичном проседеу (у овом случају форми свите), али, подвргавајући га дванаесттоноској техници. О генези овог дела говорио је сâм аутор, из чега сазнајемо да је инкорпорација различитих елемената у ову композицију резултат сплета одређених околности:

„Prije dvije godine, tumačio sam svojim studentima na satu Analize principe dodekafonije, i ja sam ih pozvao da svaki od njih – redom, kako su sjedeli – izdiktiraju po jedan ton kromatske skale. I tako je nastao niz od dvanaest različitih tonova. Izvršili smo na njemu poznate operacije, obrate i slično, a zatim ispisivali nekoliko konkretnih fraza (melodijskih nizova) različitih karaktera, već prema tome kako smo taj niz ritmizirali. Slučajno, ja sam taj niz zapisao poslije predavanja, na komad papira, i negdje ostavio između svojih skica i bilježaka, bez ikakvih daljnih namera. Negdje upravo prije godinu dana [...] odbor Biennala potakao me je da napišem nešto za Amsterdamski duvački kvintet koji treba da sudjeluje na Trećem biennalu. Prihvatio sam ponudu. U tom času ništa, ali upravo ništa, nije bilo u mojoj glavi. Ali me je sama ideja obradovala, jer volim zvuk duvača [...]. Listao sam po svojim skicama i sasvim

<sup>493</sup> Eva Auer-Sedak, Nova djela jugoslavenskih kompozitora na III bijenalu suvremene muzike u Zagrebu, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 269, 25. 6. 1965, 5.

<sup>494</sup> Josip Andreis, *Umjetnički put Mila Cipre*, нав. дело, 333.

<sup>495</sup> Исто, 433–435.

slučajno naišao na onaj već sasvim zaboravljeni papir s dvanaesttotskim nizom [...]. Zamislio sam se nad njim i počeo da eksperimentiram“.<sup>496</sup>

Уколико се присетимо Циприних дела са првог и другог МБЗ-а (*Три сусрета за оркестар* и *Musica sine nomine за алт и камерни састав*), у којима композитор тек ‘начиње’ атоналност, додекафонско остварење *Aubade*, у том смислу можемо сматрати еволуцијом у стваралашту Мила Ципре, генерисаном управо збивањима на МБЗ-у.

Из опуса Натка Девчића, још једног редовног бијеналског композитора, на трећем су МБЗ-у изведена два дела, *Пролог за оркестар* (1963) и *Осам минута за тринаесторицу за клавир и камерни састав* (1965). Да се и у случају Натка Девчића (као и у Циприном) може говорити о ‘бијеналској еволуцији’, на известан начин потврђује то што су на трећем МБЗ-у (насупротив фолклорним делима са прва два МБЗ-а) изведена два Девчићева остварења, које Никша Глиго, у монографији о овом композитору разматра у оквиру поглавља *Sudar s iskustvima »glavne struje«*.<sup>497</sup> Наиме, у делу *Осам минута за тринаесторицу*, композитор изузетно слободно третира додекафонску технику, док је употреба богатог инструментаријума (пиколо флаута, флаута, обоа, фагот, хорна, труба, тромбон, виолина, виола, виолончело, контрабас, клавир и више ударалки) максимално искоришћена у сврхе испитивања тембровских функција инструмената.<sup>498</sup> Стога је, према писању критичара МБЗ-а, Андрије Томашека, *Осам минута за тринаесторицу*, на основу поменутих карактеристика, било најсавременије и најоригиналније дело на концерту Чешког нонета. С друге стране, суштинска црта оркестарског *Пролога* огледа се, како запажа Никша Глиго, у доминацији вертикале, прожете сазвучјима малих интервала, а што би се, према наводима овог музиколога, могло тумачити као тенденција да се та малоинтервалска грађа ослободи везаности за своје фолклорно порекло.<sup>499</sup> Већ смо раније указали на фолклор као суштинско исходиште Девчићевог стваралаштва, при чему аутор сада евидентно почиње да испитује и оне фолклорне структуралне карактеристике, које се на адекватан начин могу сјединити са савременим композиционо-техничким поступцима. Приликом извођења *Пролога* на МБЗ-у (иначе, композиције којом је Загребачка филхармонија отворила трећи МБЗ), Ева Седак истиче да је дело представљало једну од ретких драгоцености овог фестивала:

<sup>496</sup> Milo Cipra, »Aubade« za duvački kvintet, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 68, 1966, 350.

<sup>497</sup> Nikša Gligo, *Varijacije razvojnog kontinuiteta...*, нав. дело, 48–62.

<sup>498</sup> Исто, 54–55.

<sup>499</sup> Исто, 58–62.

„Samo jedan lûk, jedan postepeni, strpljivi rast, jedan izraz i jedan brzi pad, zapravo nestanak [...]. A u svemu tome do kraja »devčičevski« u svakom tehničkom detalju, u svakom strukturalnom rezultatu. Ono isto otprije poznato opušteno osluškivanje disonantnih oporosti, ono isto zbrajanje sekundnih zvučnosti, ono isto postizavanje gradacije jednostavnim količinskim dodavanjem mirnih, u sebi pasivnih sonoriteta – sve ove pojedinosti koje su i do sada predstavljale najvrednije sastojke jednog ličnog stila prisutne su u nekoj vrsti mikroverzije [...]“.<sup>500</sup>

Да је МБЗ несумњиво утицао на промене у естетичким уверењима појединих композитора, можда најбоље говори случај ‘фолклористе’ Натка Девчића, који средином 1965. године (дакле, непосредно после трећег МБЗ-а), одлази на усавршавање у Дармштат и Келн.

Када је реч о Бранимиру Сакачу, на трећем МБЗ-у изведене су његове *Епизоде за оркестар* (1963), које, међутим, нису биле посебно запажене. Као главну карактеристику овог дела, Никша Глиго наводи то што у глобални формални оквир улазе најразличитије звучне акције, али тако да се оквир никада не распрсне, јер је за Сакача звук функција оквира форме и он управо тако показује његову логичну затвореност.<sup>501</sup> Уносећи бројна вербална упутства у партитуру, чиме наговештава алеаторичке елементе *Епизоде* (видети пример бр. 7, стр. 395), Бранимир Сакач јасно изражава модернистичке тежње за испитивањем звука као материје, али и не само звука. Не заборавимо да ће Сакач у години трећег МБЗ-а основати експерименталну групу *Фонат*, са којем ће отпочети реализацију низа вишемедијских пројеката, представљених већ на наредном МБЗ-у (1967).

Споменимо да су из прве групе композитора на трећем МБЗ-у изведене још и *Медитације за баритон и камерни инструментални састав* (1965) Ива Лотке-Калинског, серијално остварење, компоновано на стихове Драгутина Тадијановића, које, такође, није изазвало превелику пажњу критичара. Кратак осврт на ово дело дао је Андрија Томашек, истичући да је Лотка-Калински показао способност да и употребом серијалне технике оствари лирску изражајност, следећи садржај текста.<sup>502</sup>

Доминантан међу следећом генерацијом хрватских композитора (Келемен, Жупановић, Малец) на трећем МБЗ-у, био је Милко Келмен, представљен са чак шест остварења, које је повезивало композиторово настојање за дефинитивним ослобађањем форме. Оно што се најпре примећује, јесте да су у репертоар уврштени *Еквилибри за*

<sup>500</sup> Eva Auer-Sedak, Nova djela jugoslavenskih kompozitora na III bijenalu..., нав. дело, 7.

<sup>501</sup> Nikša Gligo, Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (III dio), *Zvuk: jugoslavenski muzički časopis*, 1, 1980, 18.

<sup>502</sup> A[ndrija] Tomašek, Delirij oduševljenja, *Vjesnik*, 25. 5. 1965, 5.

два оркестра (1961), дело које је изведено на другом МБЗ-у, и у којем је Келемен озбиљније почео да се обрачунава са интегралним серијализмом, што је наставио и у делу *Радиант*. Стога, оркестарско дело *Sub rosa за оркестар* (1964), које укључује алеаторичке елементе, те ударце „[...] po tijelu glasovira kao šamar tradiciji,“<sup>503</sup> било је, не само оно до чега је Келемен стигао у сопственом стваралаштву, већ и једно од најавангарднијих остварења на трећем МБЗ-у.<sup>504</sup> Дело се састоји од четири сегмента: први има функцију експозиције са прилично редукованом улогом инструмената, што ће се променити у другом одсеку, али на врло карактеристичан начин. Наиме, идеја аутора је да током извођења композиције, извођачи пристижу на сцену и придружују се првој групи извођача, која у том тренутку импровизује извесну мелодију. Трећи одломак је оркестарски тути, док је завршни део, према речима композитора, рађен као преплет звучних плоха, „[...] u kojemu se razgrađeni materijal prvih dvaju odlomaka »izokreće« i komponira u svojevrsnoj orgijastičkoj apoteози zvuka“.<sup>505</sup> Ипак, бијеналска критика није најпозитивније оценила ово Келеменово остварење. Критичар Радован Вуковојац, навео је да је тај својеврсни перформанс излажења извођача на сцену у току трајања композиције, Келеменов начин да шокира публику,<sup>506</sup> са чиме се донекле сложио и Кристијан Укмар, пишући критику овог концерта за словеначки лист *Delo*. Укмар није негирао авангардност остварења *Sub rosa*, међутим, поставља питање колико у том делу има истинског, психичког револта, а колико наивног револта, који води ни у шта друго до ‘авангарде зарад авангарде’.<sup>507</sup>

Алеаторичку технику Келемен је применио и у клавирском циклусу *Dessins commentés* (1963), који критика није посебно истакла. Упркос томе, мора се подвући да су ово, историјски гледано, уистину важна дела за развој југословенске музике. Наиме, *Sub rosa* и *Dessins commentés* Милка Келемена, заједно са остварењем *Enneafonia за камерни ансамбл* Приможа Рамовша, прва су алеаторичка дела из пера југословенских аутора, уврштена на репертоар МБЗ-а.

Много више пажње од Келеменове клавирске композиције, изазвало је његова дело *О примавера – циклус песама за тенор и гудаче* (1964), писано на стихове

---

<sup>503</sup> Petar Selem, *Nova hrvatska glazba*, нав. дело, 233.

<sup>504</sup> За бијеналску публику било је шокантно и то што су у одређеним моментима извођачи ударили ногама о под, док се у завршници дела, уместо очекиваног оркестарског тутија, композитор послужио електронским мегафоном за пренос оркестарског звука.

<sup>505</sup> Milko Kelemen, *Avantura oblika*, у: Milko Kelemen (ур), *Svjetovi zvuka*, Slatina – Zagreb, Matica Hrvatska Slatina – Koncertna direkcija Zagreb, 1999, 123.

<sup>506</sup> Radovan Vukovojac, *Posljednja bijenalska priredba*. »Što je danas sve muzika!«, *Večernji list*, 25. 5. 1965, 7.

<sup>507</sup> Kristijan Ukmar, *Glasbeni dogodki. Zadnje prireditve zagreškеga bienala. Od našеga poročevalca, Delo*, 25. 5. 1965, 5.

непознатог венецијанског песника из седамнаестог века, а изведено од стране Загребачких солиста и тенора Хуберта Францена (Hubert Franzen). Келемен се ни у овом делу не одриче авангардних изражајних средстава, па тако у овај циклус песама укључује неке мање уобичајене извођачке технике, попут лупања гудалом по инструментима, што је стварало и одређене сценске ефекте. Уз то, вокална деоница, која у одређеним деловима прелази у чист парландо, са ‘изломљеним’ деловима речи, навела је критичара Петра Селема на закључак да је дело одраз ауторовог осцилирања између стварања музике у врло класичном смислу те речи, и извесне ироније у презривом стању према инструментима и према музичарима на концертном подијуму.<sup>508</sup> Као што је био случај и са *Суб росом*, реакције на ово дело такође су биле подељене. На пример, према сведочењу Андрије Томашека, композиција је изазвала „[...] živahnu реакцију слушалаца, ali ne u smislu oduševljenja, već onu koja se ispoljava u veselom žagoru i prigušenom smijehu“.<sup>509</sup> Надаље, док је за критичара *Политике*, Стеву Остојића, *О Примавера* било једно од најинтересантнијих и најбољих дела на фестивалском програму,<sup>510</sup> дотле је Крешимир Ковачевић ово дело оценио као, слободно можемо рећи, Келеменов дебакл.<sup>511</sup>

Келеменова музичко-сценска остварења – балет *Нануштене* (1964) и ‘музичка сцена’ *Нови станар* (1965), како је композитор окарактерисао своју прву оперу – изазвала су велику пажњу јавности на трећем МБЗ-у.<sup>512</sup> Истичући да је ово један од првих примера опере апсурда у свету (аналогно театру апсурда), Ненад Туркаљ је након извођења *Новог станара* изјавио да ће Милко Келемен сигурно ући у историју музике.<sup>513</sup> Сарађујући са Еженом Јонескоом (Eugène Ionesco), румунско-француским драмским писцем и једним од утемељивача театра апсурда, Келемен је објаснио шта га је привукло овој уметничкој форми, која приказује бесмисао човекове егзистенције: „Absurdni teatar teži za radikalnim obezvređivanjem govora da bi istodobno bio pjesništvo što izvire iz vidljivih slika. To mi se, naravno, činilo bliskim, jer se podudaralo s onim što se zbivalo s dosadašnjim govorom glazbe: razorili smo ga, usitnili, pomaknuli, izokrenuli, kako

<sup>508</sup> Petar Selem, Glazba postoji, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 265, 28. 5. 1965, 5.

<sup>509</sup> А[ндрија] Томашек, Музички биенале. Тежиште на репродукцији, *Vjesnik*, 20. 5. 1965, 5.

<sup>510</sup> С[тево] О[стојић], Трећи загребачки Музички бијенале. Непотребан сусрет, *Политика*, 21. 5. 1965, 10.

<sup>511</sup> Ковачевић поводом овог концерта наводи: „Зар се, на пример, и један слушалац у пуној дворани могао одушевити гужвањем папира [...] и сличним ‘штосовима’ [...]?“ Др К[решимир] Ковачевић, Загребачки музички бијенале. Класична зрелост, *Борба*, 21. 5. 1965, 7.

<sup>512</sup> Више о томе у: Nenad Turkalj, Музички биенале. Први звиждук бијенала. Комерцијална музика Милка Келемена »опера апсурда«, *Večernji list*, 20. 5. 1965, 7.

<sup>513</sup> Nenad Turkalj, Музичка сцена фестивала. У распону од Социјално-критичког театра до опере апсурда, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 264, 21. 5. 1965, 5.

bi iz njega nastala nova glazba“.<sup>514</sup> Празна соба, као сценографско решење, симболизовала је усамљеност и отуђење савременог човека, који је, међутим, апсурд своје егзистенције видео и у тренутку када се соба испуњавала предметима који су га гушили. Музика је писана изразито авангардним језиком: вокална деоница укључује крик, говор, шапат, док је инструментаријум у исто време обухватао комбинацију инструмената и звукова из природе (дечију грају, ударце чекића, делове песама, збрке гласова). Сличне композиционе поступке Келемен је спровео и у балету *Напуштене* (инспирисан романом *Дом Бернарде Албе* Федерика Гарсије Лорке /Federico García Lorca/), у којем се заплет страсти дочарава односом тонова и шума, те гласовима који долазе преко звучника.

Амерички критичар Еверет Хелм (који је још раније са великим поштовањем писао о Милку Келемену, сматрајући га најзначајнијим југословенским авангардистом), поводом извођења Келеменових музичко-сценских дела на трећем МБЗ-у, изразио се веома позитивно,<sup>515</sup> међутим, поједини домаћи аналитичари нису имали разумевања за ова Келеменова остварења. Могло би се рећи да је Келемен у очима одређених критичара доживљаван на начин на који је Кејд дочекиван на претходним бијеналима. Тако је, на пример, поводом балета *Напуштене*, Миховил Логар истакао како су епилептични грчеви, хистерични трзаји и махнитање по сцени у ласцивним позама, били на граници порнографије, док је за поједине кореографске сегменте опере *Нови станар* Логар навео да су подсећали на сцене из периферијског кабареа.<sup>516</sup> Питање је, заправо, колико овде можемо говорити о стварном неразумевању и неприхватању југословенске јавности овакве врсте дела, а колико о личним афинитетима и интересовањима композитора-критичара, у овом случају, једног коме авангардни музички језик (макар у сопственом послератном стваралаштву) свакако није био сасвим близак.

Из опуса композитора Ива Малеца на трећем МБЗ-у представљена су два дела. Прво је остварење *Три стећка за камерни ансамбл* (1962/63), које је, из непознатих разлога, било потпуно занемарено од стране бијеналских критичара, насупротив штампи која је уз све похвале пратила извођење овог дела годину дана касније на Фестивалу савремене камерне музике Слатина Раденци (више о овом остварењу, иначе,

<sup>514</sup> Milko Kelemen, *Ispražnjena soba – uspomene iz djetinjstva*, у: Milko Kelemen (ур), нав. дело, 43.

<sup>515</sup> Хелм је навео: „Примена нових музичких идиома у врло срећној синтези са класичним изразом. Музика садржи у себи напету драматику: ја се ниједног часа нисам досађивао на представи“. Видети у: Стево Остојић, Трећи загребачки Музички бијенале. У знаку Милка Келемена. Балет »Напуштене« и опера »Нови станар« у извођењу Хрватског народног казалишта, *Политика*, 20. 5. 1965, 11.

<sup>516</sup> Миховил Логар, Загребачки музички бијенале. На граници порнографије, *Борба*, 19. 5. 1965, 7.

инспирисаном средњовековном културном баштином југословенског простора, биће речи у поглављу о ФСКМ-у). Друго Малецово дело са трећег МБЗ-а јесте електроакустичко остварење *Говорна кантата Мавена* (1956/57), којим је овај аутор, као и претходних година, на југословенски фестивал унео дух париског експерименталног студија. Његова *Мавена*, конкретна музика, рађена је према 36 реченица из надреалистичких текстова Радована Ившића, песника са којим је Иво Малец блиско сарађивао. Посезање селектора МБЗ-а за делима насталим готово деценију раније, с једне стране, јасно указује на скромност домаће електроакустичке продукције, но, с друге стране, неоспорно је да је *Мавена* и средином 1960-их година сасвим одговарала критеријумима савремености и модерности, што је потврдио нико други до сâм Пјер Шефер: „Konkretna glazba je tada još favorizirala akcente agresivnosti i tjeskobnosti. S izvjesnom glazbenom ljupkošću i luminoznošću, *Mavena* je možda pridonijela konkretnoj glazbi po prvi put namjerno poetičan ton“.<sup>517</sup> Овако позитиван коментар који је упутио тада највећи ауторитет у пољу конкретне музике у Европи, несумњиво говори о високој репутацији једног југословенског композитора у париским круговима. Такође, француски музички критичар Антоан Голеа, још је на првом МБЗ-у (осврћући се на Малецове *Покрете у боји*), указао на то да је овај композитор аутор једног од најинспиративнијих и звучно најсугестивнијих дела с подручја конкретне музике, мислећи, притом, на говорну кантату *Мавена*.<sup>518</sup> Упркос својој оригиналности, Малецова *Мавена* није изазвала веће интересовање домаћих критичара, а приметно је и да је, у односу на други МБЗ, на трећем генерално опао удео електроакустичког репертоара.

Када је реч о *Козерији за флауту, гудаче и тимпане* (1960) Ловра Жупановића, коју је на трећем МБЗ-у извео Загребачки квартет, у публикацији *Jugoslovenska glasbena dela* ова композиција оцењује се као документ о новој Жупановићевој оријентацији ка актуелном музичком изразу.<sup>519</sup> Имајући у виду да је у *Козерији* политоналност крајњи домет Жупановићевих модернистичких настојања, констатацију о оријентацији ка актуелном музичком изразу можда можемо да применимо на нивоу композиторовог стваралаштва, али не и у оквиру тада актуелног развоја југословенске музике. Међу малобројним критичарима који су у својим приказима са трећег МБЗ-а указали на ово дело, била је и Ева Седак, која је истакла следеће: „Muzika koja tako

<sup>517</sup> Višeslav Laboš, нав. дело, 4.

<sup>518</sup> Antoine Golea, нав. дело, 11.

<sup>519</sup> Akil Koci, Krešimir Kovačević, Zija Kučukalić, Dragoslav Ortakov, Vlastimir Peričić (ур), *Jugoslovenska glasbena dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1980, 552.

otvoreno sliježe ramenima nad svime što se zove istinsko ovovremeno, da već ne kažemo suvremeno, ili još pogrdnije, moderno pitanje umjetničkog sadržaja, takva muzika ne može provocirati ni naše savezništvo ni naš bunt“.<sup>520</sup>

Најмлађи хрватски аутори на трећем МБЗ-у, као и на претходном, били су Станко Хорват и Рубен Радица. Критичар бијеналског камерног концерта, Андрија Томашек, на којем су изведене *Варијанте за клавир* (1965) Станка Хорвата, подвукао је значај овог дела. Према Томашековом запажању, аутор је у пет одсека спровео различите контрастне угођаје – од медитативне лирике до изражајности карактеристичне за цез музику – што је публика на МБЗ-у веома добро прихватила.<sup>521</sup> Иначе, особеност овог дела, огледа се у томе што Хорват све одсеке изграђује из исте дванаесттонске серије, чиме, упркос контрастним расположењима, остварује целовитост циклуса. Да је Томашек приликом извођења овог дела уистину проникао у његову суштину, засновану на изградњи драматургије путем низања контрастних одсека, а у циљу преиспитивања принципа дванаесттонске технике, потврђује сâм композитор, који у једном од својих интервјуа подвлачи да је за њега „[...] kontrast oduvijek bio nosilac cjelokupnog glazbenog oblika“<sup>522</sup> (сетимо се да је Хорват дебитовао на другом МБЗ-у композицијом која носи назив *Контрасти за гудачки квартет*).

Уз Милка Келемена, ‘најрадикалнији екстремиста’ трећег МБЗ-а међу југословенским ауторима, био је његов ученик Рубен Радица, који је у делу *19&10 – интерференције за рецитатора, збор и оркестар* (1965), баш као и Келемен, синтетизовао серијалне структуре и слободно организоване фрагменте музичког тока. Желећи да објасни своју инспирацију и рад на делу, композитор говори:

„U apokaliptičkoj prirodi ovih tekstova kao da ne leži samo dijagnostički već i – usudio bih se reći – potresan dokument jedne civilizacije. 19 i 10, opsesiju pacijenta, i cluster, odumiranje harmonijskog kolorita, pokušao sam dovesti u što tješnji odnos; čitava kompozicijska mikrostrukturalna problematika podvrgnuta je oživljavanju ovog osnovnog elementa: bojom, ritmom i traženjem njegove treće dimenzije“.<sup>523</sup>

За текстуалну подлогу своје композиције Радица је искористио записе психички оболелих особа. Неповезани сентенце, у којима доминира изговарање бројева 19 и 10, поверене су рецитатору, док хор изводи само вокализе. Значајан је композиторов однос

<sup>520</sup> Eva Auer-Sedak, Nova djela jugoslavenskih kompozitora na III bijenalu..., нав. дело, 7.

<sup>521</sup> A[ndrija] T[omašek], Muzički biennale. Dva uspjela noviteta, *Vjesnik*, 25. 5. 1965, 5.

<sup>522</sup> Stanko Horvat – Eva Sedak, Ispitivati osvojeni teren. Stanko Horvat u razgovoru s Evom Sedak, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 306.

<sup>523</sup> Наведено према: Krešimir Kovačević, *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945–1965*, нав. дело, 54–55.



према звуковности, према феномену звучања, као суштинском елементу музике, при чему он успоставља нов однос према самој речи, не третирајући је семантички, већ као још један елемент звуковности своје музике (видети пример бр. 8, стр. 397). Према томе, како закључује музиколог Ерика Крпан, реч у овом делу престаје да буде изванмузички елемент; реч, дакле, није експликација звука, већ је то реч, која исказује све оно што у делу латентно трепери од самог почетка.<sup>524</sup> Овако наглашено авангардни наступ са обиљем екстремних елемената једног југословенског композитора на МБЗ-у, сасвим је очекивано имплицирао подељене реакције. Док се, према мишљењу Ненада Туркаља, Рубен Радица по други пут веома добро приказао на МБЗ-у, досежући висок ступањ непосредне експресивности,<sup>525</sup> критичар Стево Остојић наводи како је овај ‘екстремни авангардиста’ негирао сваку музичку традицију, при чему су бесмислени узвици, засновани на вокалима, само ускомешали публику.<sup>526</sup>

Када је реч о словеначким композиторима на трећем МБЗ-у, изведено је пет остварења четворице аутора: Приможа Рамовша, Милана Стибиља, Алојза Среботњака и Ива Петрића (преглед свих дела композитора из Словеније на прва три МБЗ-а видети у Прилогу 2, стр. 416). Иако су се Словенци, према речима Борута Лопарника, у односу на остале југословенске композиторе (али изузев Хрвате) представили вредним делима, овај аутор ипак истиче да је то било „[...] превише лоше за све што се догађало и што се догађа на нашем тлу [...]“.<sup>527</sup> (прев. ММ) Није, међутим, најјасније које је југословенске композиторе у овом случају Лопарник имао на уму, будући да су, осим словеначких и хрватских аутора, на трећем МБЗ-у изведена једино дела Томе Прошева и Љубице Марић, чији *Византијски концерт* (1959) по композиционо-техничкој суверености, али и по особености модернистичког израза, никако није могао да буде инфериоран у односу на остварења словеначких и хрватских композитора.

Настојањима да испита принципе серијализма и алеаторике, Примож Рамовш се својим остварењима са трећег МБЗ-а придружио Милку Келемену и Рубену Радици. Напуштајући принципе интегралног серијализма, спроведене једино у клавирској композицији *Пентектасис*, Примож Рамовш се две године касније окреће алеаторици, компонујући дело *Enneafonia за камерни ансамбл* (1963), која је премијеру доживела на Варшавској јесени 1964. године, у извођењу Ансамбла „Славко Остерц“. У

<sup>524</sup> Erika Krpan, Ruben Radica ili doba protiv rasapa, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 266.

<sup>525</sup> Nenad Turkalj, Muzički biennale. Novo djelo Rubena Radice. Snaga suvremenog izraza, *Večernji list*, 19. 5. 1965, 7.

<sup>526</sup> Стево Остојић, Трећи загребачки Бијенале. Авангардна музика у првом плану, *Политика*, 19. 5. 1965, 11.

<sup>527</sup> Borut Loparnik, нав. дело, 1086.

публикацији *Slovenska glasbena dela* (из 1979. године), *Enneafonia* се наводи као кључно остварење у целокупном дотадашњем опусу Приможа Рамовша,<sup>528</sup> који у овом делу спроводи принципе контролисане алеаторике, тако што се у музичком току смењују метрички дефинисани и недефинисани одсеци. Док су поједине инструменталне деонице представљене прецизно записаном мелодијском линијом, осталим инструментима поверене су формуле, које извођачи понављају у задатом метричком пулсу (видети пример бр. 9, стр. 399).<sup>529</sup> Поред *Enneafonie*, позитивно је, од стране критичара Кристијана Укмара, оцењено и друго Рамовшево остварење са трећег МБЗ-а, *Флукуације за камерни ансамбл* (1964). Наиме, композитор је оваквим насловом желео да укаже на преливање тонских боја, при чему се, такође, послужио алеаторичком техником, препустивши сегменте структурирања музичког тока извођачима. На тај начин, према Укмаровом запажању, контраст између традиционално организованих и флуидних сегмената, створио је ефекат својеврсног ‘преливања’ музичког тока.<sup>530</sup> Овом камерном остварењу и ауторовој тенденцији ка испитивању звучних боја, прикључују се и Петрићеви *Мозаици за кларинет и камерни ансамбл* (1964), о чијем квалитету на својеврстан начин говори и чињеница да је у репертоар трећег МБЗ-а 1965. године уврштено након извођења на опатијској Трибини годину дана раније.

Поводом извођења дела *Erpervier de ta faiblesse, Domine! за рецитатора и пет удараљки* (1964) Милана Стибиља, критичарка Ева Седак подвукла је да је оно представљало оличење тадашњег тренда међу бројним југословенским композиторима, а то је било одрицање од разноврсног инструменталног састава, односно, ограничавање на један тембр, или на скуп сличних темброва, што је у случају Стибиља резултирало занимљивим експерименталним трагањем за музичком структуром на бази ритма, интензитета, акцента и боје, уз одсуство мелодије<sup>531</sup> (Сетимо се да је на претходном МБЗ-у изведен балет *Сусрети* Ива Киригина, писан само за састав удараљки). Међутим, оно што је можда још значајније у вези са делом Милана Стибиља, јесте да је

---

<sup>528</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1979, 248.

<sup>529</sup> Urška Rihtaršič, *Aleatorika in njen odmev v glasbi slovenskega povojnega modernizma*, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019, 62, <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/view/145/242/3799-1> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>530</sup> Kristijan Ukmar, Zagrebški glasbeni biennale. Londonski „Melos“ ansambel. Od našeg poročevalca, *Delo*, 23. 5. 1965, 6.

<sup>531</sup> Eva Auer-Sedak, Nova djela jugoslavenskih kompozitora na III bijenalu suvremene muzike u Zagrebu, нав. дело, 7. У својој анализи Стибиљеве композиције, Андреј Ријавец премештање динамички диференциране поентилистичке линеарности с једне удараљке на другу, доводи у везу са *Klangfarbenmelodie*. Више о томе у: Andrej Rijavec, Novije kompozicije Milana Stibilja, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 68, 1966, 338.

и оно рефлектовало дуалитет на релацији серијализам – алеаторика, којим је очигледно био окупиран круг композитора око Милка Келемена. Не треба изгубити из вида чињеницу да је, уз Рубена Радицу, Стибиљ такође био Келеменов ђак, који је дипломирао композицију на загребачкој Академији само годину дана пре трећег МБЗ-а (1964). Чак би се могле успоставити и коинциденције између *Erpervier de ta faiblesse, Domine!* и *19&10* Рубена Радице, будући да ни Стибиљ (попут свог хрватског колеге) не придаје важност садржају текста, већ речи користи искључиво као музичке елементе, испитујући, притом, назалност гласова француског језика. Иначе, структурирана као низ од седамнаест варијација, у последњој трећини композиције *Erpervier de ta faiblesse, Domine!*, ритмичка компонента све више постаје ствар субјективног осећаја извођача. Међутим, иако композитор својеврсне ритмичке формуле насловљава ритмичке импровизације, оне то, према тумачењу Уршке Рихтаршич, заправо, нису, јер је извођачу препуштено једино временско управљање извођењем.<sup>532</sup> Занимљиво је да је Стибиљ ово дело компоновао према тексту надреалистичког песника Анрија Мишоа (Henri Michaux), што нас наводи на размишљање о могућем утицају Лутославсковог дела *Три поеме Анрија Мишоа* на Милана Стибиља, које је са другог МБЗ-а остало познато као прво алеаторичко остварење које је изведено у Југославији (1963).

На концерту салцбуршког Дувачког трија нашла се *Серената за флауту, кларинет (или обоу) и фагот* (1961) словеначког композитора Алојза Среботњака, у којој је аутор дванаесттонску технику уклопио у традиционалне формалне схеме. Остварење има шест ставова, изграђених на основу две транспозиције исте серије, чиме је у потпуности искоришћен материјал који нуди серија и њених једанаест транспозиција. Ипак, из ондашње штампе не читамо баш позитивне критике упућене овом делу. Музиколог Марија Корен оценила је Среботњакову *Серенату* као пример дела које сведочи о томе да се аутор и даље налази у фази истраживања и изградње сопственог стила,<sup>533</sup> што је донекле и разумљиво, будући да је ово прво остварење у којем је Среботњак употребио додекафонску технику. Због тога ово дело јесте пример који нам показује да, упркос томе што је идејни концепт МБЗ-а требало да буде далеко од манифестације трибинског карактера, домаћи репертоар није био испуњен искључиво репрезентативним остварењима југословенских аутора.

---

<sup>532</sup> Urška Rihtaršič, нав. дело, 78.

<sup>533</sup> Марија Корен, Загребачки музички бијенале. Конвенционално, неинвентивно, *Борба*, 18. 5. 1965, 7.

Заиста је необјашњива и тешко оправдавајућа чињеница да је на трећем МБЗ-у, не рачунајући *Музику 38 за камерни оркестар* (1938) Јосипа Славенског (која је бијеналској публици предочила аутентичност изражајних средстава овог југословенског међуратног модернисте), изведено само једно дело српског аутора – *Византијски концерт за клавир и оркестар* (1959) из циклуса *Музика Октоиха* Љубице Марић (преглед свих дела композитора из Србије на прва три МБЗ-а видети у Прилогу 3, стр. 416). Ова чињеница још је несхватљивија ако се присетимо, испоставља се, нетачне тврдње Милка Келемена, који поводом селекције бијеналског репертоара у првим годинама одржавања, говори следеће: „Mi smo zapravo i nadošli na tu ideju da iz svake republike dovedemo 2, 3 ili 4 kompozitora, upravo radi ravnopravnosti, ravnopravne zastupljenosti“.<sup>534</sup> У сваком случају, из преписке Јосипа Стојановића и Љубице Марић, као јединог аутора српског послератног музичког остварења на МБЗ-у 1965. године, сазнајемо да је композиторка добила поруцбину да за трећи МБЗ компонује дело по слободном избору извођачког састава. С обзиром на то да (због мајчине смрти) Љубица Марић није успела (па ни касније) да заврши извесно дело *Глас* (планирано вероватно за сопран и симфонијски оркестар),<sup>535</sup> селектори трећег МБЗ-а прихватили су њен *Византијски концерт*. Ово дело је премијерно изведено у јуну 1963. године у Београду, дакле, само неколико дана по завршетку другог МБЗ-а. Пре него што ће бити изведено на трећем МБЗ-у, публика је имала прилике да га чује и на ЈМТ, која је, након Симпозијума (1962), званично и основана 1964. године. Несхватљиво је и да је ово дело, изведено заједно са Месијановом *Турангалила симфонијом* на концерту Београдске филхармоније,<sup>536</sup> критика готово у потпуности занемарила. Тако се једини краћи осврт на дело Љубице Марић са трећег МБЗ-а (из пера Марије Корен), среће у листу *Борба*, у оквиру којег критичарка предочава да је опус српске композиторке већ у том тренутку могао да се сагледа као класик савремене музике, док се *Византијски концерт* одликовао „[...] осмишљеном и веома личном синтезом прошлости и садашњости, аутохтоног основног музичког материјала древног српског Осмогласника, као израза нашег поднебља и менталитета и савременог музичког доживљаја и његовог фиксирања“.<sup>537</sup> Публика је и на трећем МБЗ-у, захваљујући Љубици Марић, имала прилике да се сусретне са сасвим оригиналном модернистичком струјом у

<sup>534</sup> Ljiljana Ivanović, нав. дело, 53.

<sup>535</sup> Више о томе у: Мелита Милин, *Љубица Марић...*, нав. дело, 200–202.

<sup>536</sup> У Каталогу МБЗ-а поводом четрдесетогодишњице фестивала наведено је да је ово дело извела Загребачка филхармонија, што није тачан податак.

<sup>537</sup> Марија Корен, Загребачки музички бијенале. Месијан – синтеза француске музике, *Борба*, 16. 5. 1965, 10.

југословенској музици, оличеном кроз карактеристичан спој прошлости и садашњости. Третирајући клавир као оркестарски инструмент, уграђујући га у сâмо ткиво дела, тако да чини саставни део симфонијског оркестра, Љубица Марић је демонстрирала сасвим нов третман овог инструмента.<sup>538</sup> Традиционално, троставачно конципиран (*Preludio quasi una toccata* – „Звук и звоњава“, *Aria* – „У тами и одсјају“, *Finale* – „Тутњава и блесак“) *Византијски концерт* компонован је према другом гласу из Мокрањчевог *Осмогласника*, а служећи се модалном, политоналном и атоналном хармонијом, Љубица Марић, својим специфичним архаично-модернистичким настојањима, потврдила је статус јединственог аутора међу југословенским композиторима.

Важна је чињеница да је у репертоар трећег Музичког бијенала Загреб по први пут уврштен један југословенски аутор који није долазио из Србије, Хрватске или Словеније, а то је био македонски композитор Тома Прошев (преглед свих дела композитора из Македоније на прва три МБЗ-а видети у Прилогу 4, стр. 416). Но, упркос томе што је музички стваралац из најјужније југословенске републике своје место нашао тек на трећем издању МБЗ-а, македонска штампа ипак је пратила овај догађај од самога почетка, што потврђује заиста велики медијски одјек загребачког фестивала у свим југословенским републикама. Читаоци *Нове Македоније* одмах су 1961. године били информисани о томе да је „[...] Музички бијенале савремене музике за нас представљао, пре свега панораму, мада не сасвим консеквентну и исцрпну, тренутног стања западноевропске стваралачке музичке мисли [...]“,<sup>539</sup> (прев. ММ) док је, најављујући МБЗ 1963. године, овај скопски дневни лист известио да ће на другом Бијеналу учествовати преко хиљаду домаћих и страних музичара.<sup>540</sup> Две године касније, на МБЗ'65, као што смо споменули, представљено је и савремено македонско музичко стваралаштво, а реч је о два камерна остварења Томе Прошева – *Инерција I за ансамбл* (1965) и *Аморфија I за ансамбл* (1965).

О тенденцијама овог композитора за уклапањем у актуелне западне трендове у музици, сведочи запажање Бранка Каракаша у књизи *Музичките творци во Македонија* (из 1970. године), у којој аутор истиче да Прошев чак ни у првој фази свога стваралаштва (током 1950-их година) није користио фолклор, као тада владајући тренд

---

<sup>538</sup> Детаљну анализу овог дела видети у: Мелита Милин, *Љубица Марић...*, нав. дело, 160–177.

<sup>539</sup> Владо Чучков, По загребското Биенале. Попатни ретроспекции без обврска, *Нова Македонија*, 29. 5. 1961, 4.

<sup>540</sup> Аноним., На биеналето во Загреб ќе настапат повеќе од илјада домашни и странски музичари, *Нова Македонија*, 7. 5. 1963, 4.

међу македонским композиторима.<sup>541</sup> С тим у вези, већ крајем шесте и почетком седме деценије прошлог века, уистину можемо пратити Прошевљеве напоре за истраживањем простора Новог звука (од додекафоније до алеаторике) али и интересовање за неубичајене инструменте (нпр. *Концерт за Мартеноове таласе и оркестар* /1964/). Међутим, упитно је у којој мери појаву Томе Прошева на трећем МБЗ-у можемо перципирати као отварање овог фестивала за композиторе из свих делова Југославије. Пре би се рекло да би присуство Томе Прошева на овом фестивалу треба посматрати кроз призму његове образовне и професионалне делатности, која је у том периоду била уско везана за Загреб. Наиме, након дипломирања на Наставно-теоријском одјелу на загребачкој Музичкој академији (1957), а у току студија композиције на Музичкој академији у Љубљани (које је окончао 1960. године), Прошев је вршио дужност музичког уредника Радио-телевизије Загреб (1957–1960). Потом је радио као професор у Музичкој школи „Ватрослав Лисински“ у Загребу (1960–1967), те руководио загребачким камерним ансамблом за савремену музику Музика Вива (године 1968. Прошев ће у Скопљу основати камерни ансамбл Света Софија, који ће одиграти значајну улогу у промоцији дела савремених македонских аутора).

Необично је да је критика трећег МБЗ-а у потпуности заобишла појаву Томе Прошева на овом фестивалу. Ипак, потенцијално нам о значају *Инерције I* и *Аморфије I* за развој југословенске музике тога доба, могу указати запажања Драгослава Ортакова, који подвлачи да је камерна музика била стожер Прошевљевог стваралаштва, будући да су се на овај медиј најпре одразиле све иновације, које је композитор почео да усваја почетком 1960-их година.<sup>542</sup>

### III 7. 3. Три загребачка Бијенала: закључна разматрања

За само три издања Музички бијенале Загреб несумњиво је одиграо важну улогу едукатора домаће јавности у погледу тада актуелних глобалних музичких тенденција, али и у контексту афирмације домаћих композитора (преглед најизвођенијих југословенских композитора на МБЗ-у видети у Прилогу 5, стр. 417). На пример, до првог МБЗ-а ниједно дело југословенских аутора није изведено на Варшавској јесени (иако је овај фестивал до утемељења МБЗ-а одржан четири пута); после првог МБЗ-а,

<sup>541</sup> Бранко Каракаш, *Музичките творци во Македонија*, Скопје, Македонска книга, 1970, 86.

<sup>542</sup> Драгослав Ортаков, *Музичката уметност во Македонија*, Скопје, Македонска ревија, 1982, 120.

на репертоару пољског фестивала налази се име једног југословенског аутора (Крешимира Фрибеца), а по завршетку другог МБЗ-а, чак осморо југословенских композитора доживљава извођење својих дела на Варшавској јесени (1963).<sup>543</sup> Ако пођемо од констатације теоретичарке Кили Хансен, да је интернационална димензија културних манифестација, традиционално бивала доказ њиховог престижа,<sup>544</sup> МБЗ је то заиста и потврдио, односно, постао фестивал у чију се релевантност од самог почетка веровало. Тако је амерички критичар Еверет Хелм по завршетку првог МБЗ-а, а алудирајући на фестивал Варшавску јесен, у својом приказу забележио да се сада Југославија може такмичити са Пољском у томе која је најотворенија комунистичка земља по уметничком питању.<sup>545</sup>

Иако можемо да се сложимо са наводима Борута Лопарника о квантитативном паду југословенске музичке продукције на трећем МБЗ-у, сагледајмо прво позитивне аспекте домаћег репертоара на овом фестивалу. Најпре, за разлику од првог МБЗ-а, на којем је југословенски репертоар од стране великог броја критичара довођен у везу са окоштаним неоромантизмом, тога на трећем МБЗ-у није било. Такви епитети упићивани су појединим делима, али искључиво оним из опуса страних аутора, која су, као што смо више пута указали, на програм овог фестивала доспевала из побуда извођачких тела. Уколико је први МБЗ био стилски најхетерогенији (од фолклора и неоромантизма до серијализма и електронике), а на другом најконзервативније крило чиниле неокласичне тенденције, трећи МБЗ чак и њих је у одређеној мери сузбио. Оно што је несумњиво била главна одлика МБЗ-а из 1965. године, јесте релација серијализам – алеаторика, односно, напуштање серијализма и приклањање алеаторичким принципима компоновања, што су испољили бројни композитори – Келемен, Ципра, Рамовш, Радица, Хорват, Стибиљ. Због тога, неупитну вредност овом фестивалу приписујемо томе што је утицао да се домаћи аутори, практично, одмах по усвајању одређених авангардних тековина, критички према њима и односе. Међутим, и то је, заправо, био само одраз западноевропских композиционих пракси. Не заборавимо да, на пример, Штокхаузенове *Групе за три оркестра* (како то увиђа

---

<sup>543</sup> Уз *Еквилибре* Милка Келемена и *Нонет* Славка Остерца, који су 1963. године у склопу Варшавске јесени премијерно изведени у Пољској, на истом фестивалу је те године још шесторо југословенских композитора имало светске премијере својих дела: Љубица Марић – *Остинато супер тема Октоиха за клавир, харфу и гудачки оркестар* (1963), Крешимир Фрибец – *Rythme réprimé* (1963), Рубен Радица – *Raeap* за удараљке, дувачки и гудачки квинтет (1963), Иво Петрић – *Croquis sonores* за харфу и камерни ансамбл (1963), Примож Рамовш – *Enneafonia*, Милан Стибиљ – *Импресције за флауту, харфу, гудачки квинтет или гудачки оркестар* (1963).

<sup>544</sup> Külli Hansen и други, нав. дело.

<sup>545</sup> Everett Helm, нав. дело.

Мирјана Веселиновић-Хофман), показују, с једне стране, потпуно испуњење серијалне организације, али, истовремено и почетак њеног растварања.<sup>546</sup>

Новина, коју су поједини домаћи композитори, а пре свега, Милко Келемен, представили на трећем МБЗ-у (што је овај фестивал битно разликовало од два претходна издања), јесте и крајња лева авангардна струја у југословенској музици, која је донекле наликовала ‘кејцовским експериментима’. С тим у вези, безусловну тежњу појединих композитора за уклапањем у европско-америчке авангардне кругове, с једне стране, несумњиво треба тумачити као видно повољнију климу за продор западних модернистичких тенденција у Југославију. Међутим, у исто су време, такви аутори на МБЗ-у неретко могли бити, као што и јесу били, квалификовани као ‘квазиавангардисти’, којима је недостајало инвентивности и оригиналности.

Насупрот томе, МБЗ је истовремено појединим композиторима само потврдио ваљаност и аутентичност сопственог модернизма. Када ово кажемо, мислимо најпре на српску композиторку Љубицу Марић, чија су остварења (без иједне негативне критике), као нека усамљена појава, употпуњавала сва три бијеналска репертоара. Својом специфичном артикулацијом музичке мисли, ова композиторка је формирала заиста једну особену струју југословенског модернизма, која се, могли бисмо рећи, и најбоље уклапала у оно што је била сврха МБЗ-а, а то је „[...] da pripomogne traženju novih i vlastitih [подвукао ММ] stvaralačkih puteva jugoslavenske muzike kao izraza društvene stvarnosti u kojoj ona nastaje i djeluje [...]“.<sup>547</sup> Баш због тога, остаје велико питање зашто организатори овог фестивала нису управо специфичност поимања модернизма од стране уметника као појединца, ставили у фокус селекције, већ су се, као што је то показао трећи МБЗ, усредсредили на композиторе Келеменовог, и шире схваћеног, дармштатског круга. Не заборавимо да 1964. године Владан Радовановић завршава своју радиофонску композицију *Сфероон*, међутим, из потпуно непознатих разлога, овом јединственом авангардном уметнику, који је тежио изналажењу потпуно нових композиционих техника, не даје се током 1960-их година адекватно место на МБЗ-у.<sup>548</sup> С друге стране, недвосмислено је да је и неколицина тадашњих југословенских композитора, којој ‘мејнстрим’ авангардни токови нису били превише блиски, неправедно скрајнута са репертоара МБЗ-а, иако је у суштини њихова

---

<sup>546</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, нав. дело, 202–203.

<sup>547</sup> Muzičkom biennalu Zagreb je zadaća, у: Milko Kelemen, Aleksandar Reiching, Josip Stojanović, Ivo Vuljević (ур), нав. дело, 1.

<sup>548</sup> Нешто интензивнија учешћа на загребачком Бијеналу Радовановић ће остваривати током 1970-их, првенствено као представник Електронског студија Трећег програма Радио Београда.



стваралачка аутентичност била неупитна. Довољан је само увид у репертоар ЈМТ из 1964. године, на којој су, примера ради, изведене вокално-инструментална партита *Кад су живи завидели мртвима* (1963) Рајка Максимовића и *Сновиђења за флауту, харфу и клавир* (1964) Енрика Јосифа, које, међутим, нису нашле пут до МБЗ-а.<sup>549</sup>

Уз то, овај проблем нарочито долази до изражаја ако се осврнемо на то да је на питање да ли МБЗ треба да буде информативна или ипак строго селекциона манифестација, Милко Келемен одговорио следеће: „Ја mislim да је potrebno i jedno i drugo [...]“.<sup>550</sup> Стога, имајући у виду прве бијеналске програме са домаћим репертоаром, закључује се да је ‘толеранција’, као уметничка категорија на овом фестивалу, посебно долазила до изражаја у погледу музичког стваралаштва републике у којој се МБЗ одржавао, а што се, с једне стране, могло поткрепити аргументацијом о републичким, па чак и само градским улагањима и ингеренцијама у организацији овог фестивала. С друге стране, такво стање ствари није се могло оправдати чињеницама да је реализација оваквог догађаја била незамислива без повољне друштвене и културне климе у целој тадашњој држави, као уосталом, ни тиме да је сâм Музички бијенале Загреб као главни задатак себи поставио то да ‘припомогне тражењу нових и властитих стваралачких путева југословенске музике, односно, да допринесе оријентацији савремене југословенске музике’.<sup>551</sup> (подвукао ММ)

---

<sup>549</sup> Са прве ЈМТ јесу уврштена поједина дела на програм трећег МБЗ-а. У питању су: *Византијски концерт* Љубице Марић, *Епизоде* Бранимира Сакача, *Dessins comméniés* Милка Келемена и *Мозаици* Ива Петрића. Иначе, композитор Петар Бергамо једном је приликом чак и отворено проговорио о овим проблемима, истичући да је њему, као и бројним композиторима који се нису повиновали диктату времена, продор на МБЗ једноставно био онемогућен. Бергамо још наводи и то да се у бијеналским круговима говорило: „Ако пустимо њега, он ће музику вратити натраг!“ М[илена] Пешић, Разговор с поводом – Петар Бергамо. „Пловити се мора, живети не!“ Поводом извођења композиције „*Navigare necesse est*“ на концерту Београдске филхармоније, 23. фебруара, *Pro musica*, 143, 1990, 11.

<sup>550</sup> Branko Lazarin, нав. дело, 298.

<sup>551</sup> Muzičkom biennalu Zagreb je zadaća, нав. дело, 1.

## IV Југословенска музичка трибина (Опатија)

Ако је у Југославији Музички бијенале Загреб био најзначајнији међународни фестивал савремене музике, Југословенска музичка трибина, која се од 1964. године одржавала у Опатији, представљала је најдрагоценију манифестацију савремене музике националног профила. Иако је, сплетом динамичних и променљивих друштвених околности, та манифестација приређивана под различитим називима – од 1978. као Трибина музичког стваралаштва Југославије, од деведесетих као Глазбена Трибина Опатија/Међународна глазбена трибина, а од 2005. године као Глазбена трибина – своју репертоарску политику у погледу отворености за све стилске и композиционо-техничке смерове, опатијска смотра није радикално мењала. Њена програмска концепција од самих почетака подразумевала је потпуно равноправни третман најразличитијих естетичко-поетичких тенденција домаћих композитора, што ју је, могло би се рећи, чинило јединственом манифестацијом савремене музике и у светским оквирима.

Релативно повољне друштвено-политичке и културне прилике, те делимично развијена фестивалска пракса, али и утемељење загребачког Бијенала, образовали су почетком шездесетих година двадесетог века погодан терен за утемељење опатијске Трибине. Међутим, ма колико задовољавајуће, сâме околности нису могле да доведу до формирања Југословенске музичке трибине, већ је, као и у случају Бијенала, било неопходно ангажовање одважних и спретних појединаца, који би преузели одговорност за овај велики задатак и стали на чело целокупног пројекта.

Поред композитора Бранимира Сакача, идејног корифеја Југословенске музичке трибине, у реализацију овог фестивалског пројекта, својим су се заслугама уградили и Јосип Стојановић, ‘беспримерни ентузијаста’, Иво Вуљевић, ‘маг музичке организације’ и Вељко Милошић, дугогодишњи директор организације Мозаик Опатија.<sup>552</sup> Управо су на овај начин у публикацији поводом двадесет и пет година одржавања опатијске Трибине (1988) описани актери, који су чинили еснафско језгро из којег је настала ова манифестација. Стога ћемо у наставку текста, уз доминантан осврт на широко постављену друштвену делатност Бранимира Сакача, родоначелника Трибине у Опатије, указати на углавном посредне доприносе осталих личности, али и на ангажмане појединаца, који се (из непознатих разлога) у

<sup>552</sup> Nenad Turkalj, O 25 godina djelovanja TMSJ, нав. дело, 9.

поменутој публикацији не спомињу као фактори, интегрисани у процесе настанка овог фестивала. Конкретно, реч је о улози београдског филозофа, естетичара и музичког критичара, Павла Стефановића.

#### IV 1. Уметнички лик оснивача опатијске Трибине Бранимира Сакача

*Malo je glazbenih stvaralaca koji se, svjesno zanemarujući svoje osobne stvaralačke interese i kontinuirani rad na vlastitim autorskim projektima, s tolikim žarom i misaonosti angažiraju za opći društveni interes našega glazbenog stvaralaštva, za njegov razvoj u svim našim sredinama, republikama i pokrajinama, za njegovo humanističko usmjerenje i za stvaranje osnovnih društvenih, umjetničkih i drugih pretpostavki za usklađeniji razvoj glazbenog stvaralaštva.*<sup>553</sup>

Иво Вуљевић о Бранимиру Сакачу

Генезу Југословенске музичке трибине требало би тумачити из перспективе уметничких и друштвених аспирација и тенденција, те професионалних интересовања, па и животних идеала самог иницијатора овог фестивалског пројекта. Стога је, као и у случају Милка Келемена у контексту Музичког бијенала Загреб, неопходно стећи увид у поједине сегменте из живота и стваралаштва Бранимира Сакача, који ће поткрепити интерпретацију овог уметника као визионара, организатора и амбициозног прегаоца југословенске музичке културе.

Проучавајући многоструку делатност Бранимира Сакача (1918–1979), музиколог Ерика Крпан указује на коегзистенцију три аспекта у раду овог југословенског уметника – композиторског, организаторског и теоријског<sup>554</sup> – истичући, притом, да, уколико је „[...] umjetnički čin, u cjelokupnom opusu Branimira Sakača prvi stvaralački niz, onda se njegova društvena praksa može smatrati drugim, a teorijski rad, u stanovitom smislu nadređen pređašnjima, trećim stvaralačkim nizom“.<sup>555</sup> Овај композитор, диригент, педагог, музички писац и критичар, музички уредник и организатор, један је од ретких југословенских музичара који је своје сопствено уметничко стваралаштво подредио напорима и ангажовањима за унапређење целокупне музичке културе земље у којој је живео. Томе сведочи уистину богат и

<sup>553</sup> Ivo Vuljević, Predgovor, у: Erika Krpan (ур), *Branimir Sakač: Ariel. Izabrani spisi*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1980, 8.

<sup>554</sup> Годину дана после композиторове смрти, музиколог Ерика Крпан приредила је издање одабраних (кључних) текстова Бранимира Сакача. Видети у: Erika Krpan (ур), *Branimir Sakač: Ariel. Izabrani spisi*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1980.

<sup>555</sup> Erika Krpan, In memoriam: Tri stvaralačka niza Branimira Sakača, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 3, 1980, 61.

разноврстан ангажман Бранимира Сакача у оквиру професионалних удружења, те културних, медијских и образовних институција у Југославији. Тако је већ у периоду пре рата, са непуних двадесет година, радио као диригент Гудачког оркестра Хрватског графичког гласбеног друштва „Слога“ у Загребу (1937), док по окончању студија композиције на загребачкој Музичкој академији (1941), у класи Фрање Дугана, композитора изразито романтичарског сензибилитета, Сакач добија запослење у Средњој школи Музичке академије, у којој ради до 1946. године. Потом делује као музички уредник и диригент оркестра Радио Загреба (1946–1948), музички уредник Радио Ријеке (1949–1950), а од 1950-их поново на Радио Загребу, као шеф редакције озбиљне музике. У исто време радио је и као професор у Музичкој школи „Ватрослав Лисински“, такође у Загребу. Током 1953/54. године био је на функцији секретара тадашњег Удружења композитора Хрватске (касније и председник овог Удружења /1970–72/), а о успешности Сакачевих организационих вештина, делимично се може сазнати увидом у активности ове асоцијације. Наиме, представљајући рад Удружења композитора Хрватске у првим послератним годинама, музиколог Јосип Андреис наводи како „[...] razdoblje koje ide od godišnje skupštine održane u ožujku 1953. do slijedeće, održane 1954, također u ožujku, spada u ona u kojima je djelatnost DSH imala najviše uspjeha, zahvaljujući to prvenstveno neumornoj aktivnosti i zauzimanju kako predsjednika tako i novog društvenog tajnika“.<sup>556</sup> Поред тога, од 1961. године Сакач је био активан и као сарадник Музичког бијенала Загреб (1972/1973. и уметнички директор овог фестивала), а 1964. године утемељио је други југословенски фестивал савремене музике – Југословенску музичку трибину у Опатији – у чијем саставу је касније основао и Музички информативни центар (1971). Као доживотни уметнички руководиоца опатијске Трибине добио је Награду „Владимир Назор“ за дугогодишњи рад на афирмацији домаћег музичког стваралаштва у земљи и у иностранству. Уз то, Сакач је био и један од суоснивача Друштва пријатеља музике и Музичке омладине Хрватске, а својевремено је деловао и као директор некадашњег Института за народну умјетност у Загребу. Од 1975. године радио је на Академији уметности у Новом Саду, на којој је стекао звање редовног професора. Поред свега наведеног, Сакач је током читаве каријере развијао изузетно богату делатност музичког писца, објављујући своје чланке и критике како

---

<sup>556</sup> Josip Andreis, *Razdoblje 1945–1965*, у: Erika Krpan (ур), *Hrvatsko društvo skladatelja: 60 godina: 1945–2005*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2005, 18.

у стручној, музичкој периодици, тако и у културним рубрикама бројних часописа и дневних новина.

Као музички стваралац, Сакач припада кругу послератних модерниста, који су ослобађање југословенске музике од провинцијализама себи поставили као један од примарних професионално-уметничких циљева. Занимљива су запажања музиколога Зије Кучукалића, који у тексту *Kretanja u savremenoj jugoslovenskoj muzici* (објављеном 1971. године), након констатације да су најсавременије концепте европске музике први прихватили они југословенски композитори који су имали прилике да се професионално усавршавају у иностранству, у наставку истиче да, заправо, „[...] ovo pravilo ima izuzetaka, a to dokazuje između ostalih, i nekoliko značajnih stvaralaca [...]“;<sup>557</sup> међу којима је управо и Бранимир Сакач. Стога, не изненађује интерпретација Сакачевог стваралаштва из пера музиколога Никше Глига, који подвлачи да се овај стваралац „[...] od svih hrvatskih skladatelja koji sredinom pedesetih godina traže nove puteve jedini uporno pokušava uz tu sredinu korjenski vezati, dokazujući prvenstveno svojim teoretskim spisima da je ta sredina sazrela za prihvatanje »umjetnosti koja je postala univerzalna« [...]“.<sup>558</sup> У наставку текста указаћемо на неке од модернистичких специфичности Сакачевог уметничког и теоријског рада из година које су важне за контекст настанка и одвијања Југословенске музичке трибине – фестивала савремене музике и животног пројекта Бранимира Сакача.

Композиторски опус Бранимира Сакача обухвата готово све музичке жанрове, укључујући и знатан број остварења из области филмске музике. Његови први стваралачки подухвати, истина, рефлексива су фолклорних и соцреалистичких струја у југословенској музици крајем 1940-их и почетком 1950-их година, но, и међу том групацијом остварења издвојила су се дела која данас имају важно место у опусу овог композитора, попут *Симфоније о мртвом војнику* (1951), изведене на првом Музичком бијеналу Загреб (1961). Како истиче музиколог Ерика Крпан, Сакач и у делима с фолклорног подручја показује одступања од уобичајених поступака у третману фолклора, концентришући га у симболу; другим речима, Сакач фолклор издиже на ниво апстракције.<sup>559</sup> Међутим, већ крајем 1950-их година, овај композитор чини (како ће се испоставити) историјски корак за развој југословенске музичке авангарде, тиме што на домаћем тлу реализује прву електроакустичку (конкретну)

<sup>557</sup> Zija Kučukalić, *Kretanja u savremenoj jugoslovenskoj muzici*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 113–114, 1971, 13.

<sup>558</sup> Nikša Gligo, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (I dio)*, нав. дело, 34.

<sup>559</sup> Erika Krpan, *In memoriam...*, нав. дело, 63.

композицију. У питању су *Три синтетске поеме* (1959), изведене на МБЗ-у 1961. године, када Сакач уједно завршава и своје друго остварење у области електронике, *Јахаче апокалипсе*, дело које укључује како конкретне, тако и електронски генерисане звукове. У контексту неопходног ‘суочења’ домаћих композитора са савременим стилским и композиционо-техничким достигнућима у свету, а пре свега са електронским медијем, Сакач већ почетком 1960-их година и теоријски разматра овај феномен, указујући на чињеницу да је магнетофон, својом способношћу фиксирања и трансформисања звука, постао полазна тачка „[...] novog i u budućnosti još nesagledivog razvoja muzike“.<sup>560</sup> Стога се од одржавања првог МБЗ-а (1961), Сакач, како сматра музиколог Никша Глиго, „[...] gorljivo zalaže za posve specifičnu koncepciju suvremenosti, promišljajući posebno odnos između skladanja i tehnologije [...]“.<sup>561</sup> Поред технологије (мисли се, пре свега, на електронски медиј), Сакач је од тог тренутка, заправо, почео да испољава и интересовање за већину актуелних композиционих техника. Тако 1961. године Сакач компонује *Алеаторички прелудиј за клавир* (структуриран од осам форманата, чији је редослед извођења потпуно слободан), чиме је, уз електронику, и на пољу југословенске алеаторике постао пионир. Евидентно је да Сакач овим делом опонаша формалну структуру Штокхаузеновог *Клавирског комада XI*, али то не треба сагледавати као недостатак инвентивности југословенског композитора, већ управо у контексту његове модернистичке природе и жеље за откривањем непознатог.<sup>562</sup> Уз то, Сакач је био фасциниран постигнућима композитора Пољске школе у смеру испитивања сонорности оркестарског звука, кластерских и алеаторичких принципа, о чему сведочи његово дело *Епизоде за оркестар* (1963), али и остварење *Простори за оркестар* (1965), базирано на смењивању структурално детерминисаних и слободних, алеаторичких сегмената. Иначе, треба истаћи да се Сакачева блискост са композиционим постулатима Пољске школе може уочити још у његовом делу *Олуја – симфонијска слика* из 1957. године, у оквиру којег је, услед нагомилавања звучних маса у упадљивим наслагама, „[...] doista teško govoriti o zasebnim melodijskim i ritmičkim karakteristikama“.<sup>563</sup>

---

<sup>560</sup> Branimir Sakač, Novi zvuk u filmskoj muzici y: Erika Krpan (yp), *Branimir Sakač...*, нав. дело, 66–67.

<sup>561</sup> Nikša Gligo, *Između suvremenosti i avangarde*, нав. дело, 28.

<sup>562</sup> Музиколог Ана Куштрак-Корпер поводом тога наводи како се понекад може чинити да су поједина дела из Сакачевог опуса настала „[...] kao puka eksperimentalna potreba za korištenjem nečeg novog [...]“.  
Ана Куштрак-Корпер, *Branimir Sakač. U potrazi za novim*, [http://www.wam.hr/sadrzaj/aktivni\\_sadrzaj/pdf/WAM-2014\\_Sakac\\_Kustrak.pdf](http://www.wam.hr/sadrzaj/aktivni_sadrzaj/pdf/WAM-2014_Sakac_Kustrak.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>563</sup> Nikša Gligo, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (III dio)*, нав. дело, 17.

На авангардну оријентисаност Бранимира Сакача упућује и његова активност око оснивања експерименталне групе ФОНАТ 1960-их година, у оквиру које је реализовао вишемедијске експерименте, који су обједињавали експресије звука, светла, покрета и простора, што је сâм аутор назвао фонопластиком. Таква вишемедијска/полимедијска интересовања Бранимира Сакача поклапају се са пројектима српског композитора Владана Радовановића с краја 1950-их година (попут воковизуелног романа *Пустолина* /1956–1963/), чиме је Радовановић, како је то закључила музиколог Мирјана Веселиновић-Хофман (а то можемо директно повезати и са Сакачевим настојањима), потресао аутономију музике и уметности уопште, указујући и на рedefиницију институције музике, односно институције уметности.<sup>564</sup> Тенденција композитора да своје стваралачке подстицаје не црпе искључиво из звучног медија, већ и из других уметности, технике и науке, иначе је својствена авангардним ствараоцима који професионално стасавају у годинама после Другог светског рата. На тај начин, поетику Бранимира Сакача могли бисмо да упоредимо и са стваралачком личношћу Пјера Булеза или Карлхајнца Штокхаузена, својеврсних (према речима Мирјане Веселиновић-Хофман) интердисциплинарних композитора у којима се преплићу улоге уметника и научника.<sup>565</sup>

Но, треба нагласити да је, још пре него што је на композиторском пољу испољио афинитете ка тада најновијим стилским усмерењима и композиционим техникама, Бранимир Сакач на токове савременог музичког израза указивао кроз писану реч о музици. Тако је већ раних 1950-их година, док је у културном животу Југославије соцреалистичка естетика још увек била прилично жива, Сакач скренуо пажњу на целисходност усвајања тенденција савремене (авангардне) музике, те у загребачком часопису *Muzičke novosti* (1953), забележио:

„Izdvojmo iz kaotičnog mnoštva suvremenih muzičkih djela ona, koja pokazuju najjači pečat originalnosti i neovisnosti o naslijeđu i o starim šablonima. Izdvojmo djela, koja intuitivno spoznajemo kao govor i izraz suvremenog čovjeka, i analizirajmo njihovu estetsku i etičku vrijednost, njihov sadržaj i tehničku realizaciju. Nema sumnje, da ćemo se tada riješiti skepticizma, koji vlada u pogledu moderne muzike, i da ćemo morati priznati da suvremena muzika, ona koja tumači nas i naše vrijeme, posjeduje i *estetska i etička svojstva* [...]“.<sup>566</sup>

<sup>564</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Тезе за реинтерпретацију...*, нав. дело, 22.

<sup>565</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 74–75.

<sup>566</sup> Сакач овај текст закључује речима: „Pred današnjim umjetnikom – ako je suvremen – lebdi novi zvukovni ideal, koga pokušava fiksirati. U tome on osjeća odgovornost pred svojim vremenom i budućnošću i u tome nalazi etičke i estetske vrednote. U traženju i stvaranju vlastite umjetnosti i izraza koga nosi u sebi“. Наведено

Декларисање Сакача као протагонисте авангардних тенденција читамо и из његових речи којима указује на то да је са експанзијом електроакустичке музике у деценији од 1950. до 1960. године, авангардна музика Стравинског, Хиндемита, Бартока, Хонегера и Шенберга (коју су, иначе, поједини југословенски музичари у послератном периоду тек откривали), постала, практично, класична.<sup>567</sup> Међутим, не треба сматрати да је Сакач свој став усмерио ка деградацији поменутих класика модерне. Напротив, он је, пишући о перспективама савремених композиционих техника транспарентно нагласио да његова намера није негација остварења из прошлости, према којима, како каже, „[...] ми стојимо пуну удивљења“;<sup>568</sup> већ указивање на промену језика, „[...] која мора неминовно услједити да би се људи данашњице могли разумјети [...]“.<sup>569</sup> Тиме је, као што је иманентно модернистички оријентисаном ствараоцу, Бранимир Сакач потврдио изразиту ширину својих видика, али и забринутост за евентуални академизам у актуелном тренутку развоја музике.

## IV 2. Слојевита генеза опатијске Трибине: Бранимир Сакач и сарадници

*Muzički festivali, oni su punkтови na kojima se našа muzika u najvećој mјeri može i umјetnički i društveno afirmirati. Upravo festivali – kao što su nam neki od njih to posvjedočili – mogu veoma mnogo pridonijeti da se našа društvena klima izmijeni u korist muzičког stvaralaštva.<sup>570</sup>*

Бранимир Сакач

Упркос широкој продуктивности, модерности и инвентивности, стваралачки опус Бранимира Сакача неправедно је запостављен у историји хрватске и југословенске музике, а разлог томе можда се крије у Сакачу сâмом, који је, као визионар, иницијатор и организатор неколицине пројеката на пољу музичке културе, готово сву своју професионалну енергију усмеравао ка афирмацији и популаризацији

---

према: Branimir Sakač, O suvremenoј muzici (Ulomak iz eseja), у: Erika Krpan (ур), *Branimir Sakač...*, нав. дело, 62.

<sup>567</sup> Сакач тим поводом истиче: „U proteklom deceniju – između 1950. i 1960. – otkrivale su se postepeno ranije neslućene strukturalne i oblikovne mogućnosti na bazi sintetskih zvukova. Istodobno, veoma naglo, takoreći preko ноћи, dotadašnja suvremena i moderna muzika, koja je još do nedavno predstavljala avangardu: Stravinski, Hindemith, Bartok, Honegger itd., pa i sam Schönberg – postala je klasičnom, i prešla je u tradiciju, biva u smislu epohe nadиđenom“. Видети у: Branimir Sakač, Novi zvuk u filmskoј muzici, нав. дело, 67.

<sup>568</sup> Branimir Sakač, O prvom Muzičkom biennialu Zagreb, у: Erika Krpan (ур), *Branimir Sakač...*, нав. дело, 170.

<sup>569</sup> Исто.

<sup>570</sup> Branimir Sakač, Položaj kompozitora i njegovog umјetničkog djela, *Zvuk: jugoslovenska muzičка revija*, 113–114, 1971, 110.



југословенског музичког стваралаштва. С тим у вези, уочљиво је да је Бранимир Сакач годинама био обузет размишљањима о креирању механизма за побољшање статуса музичке културе у друштву, а што је, према његовом мишљењу, био предуслов за потенцијално остваривање идеје о изградњи самосвојног и препознатљивог југословенског музичког језика. Тако се у оквиру Уметничко-социолошких трибина, које ће се у склопу опатијске Трибине одржавати током друге половине 1970-их година, Сакач посебно посветио указивању на неопходност изналажења полуга које би стимулисале друштвено-економске механизме и помогле реализацију аутентичне музичке културе југословенских народа. Суштински проблем који Сакача интригира у овом контексту односи се на тезу да се (према његовим речима) једна култура, па тако и музичко дело могу афирмисати једино према фонду својих властитих вредности. Другим речима, Сакач је био свестан чињенице да се на опстанак и препознатљивост музичког стваралаштва једне земље на светској музичкој позорници не може рачунати без оригиналног и аутентичног доприноса глобалном развоју савремене музичке мисли. Формулишући овај, за њега горући проблем послератног развоја југословенске музике, Сакач у тексту *Traženje identiteta kao vizije budućnosti*, указује на општедруштвену потребу спознавања да ли

„[...] u nama samima – ostajući u okviru svjetske kulture i krećući se prema naprijed a ne prema natrag – postoji nešto što je različito ili što je nama bliže od onoga što misli i na koji način razmišlja, i kako se izražava jedan Nizozemac, jedan Šveđanin, jedan Španjolac ili Francuz. Dakle [подвлачи Сакач у наставку – прим. ММ] da vidimo postoji li baza iz koje mi možemo izgraditi vlastitu buduću muzičku kulturu, tj. vlastito muzičko stvaralaštvo [...]“.<sup>571</sup>

Слична гледишта као и Бранимир Сакач испољавао је и композитор из Србије, Рудолф Бручи. Његове речи са Конгреса СОКОЈ-а (одржаног у Загребу 1977), којима је подвукао то „[...] da uz prihvatanje savremenih tehnika umetničkog izražavanja, ne »uvozimo« i nama strane ideje i ideologije, nego da u svojim delima oblikujemo emotivno i društveno specifično naš sadržaj, ponikao pod našim podnebljem i u našim društvenim uslovima“,<sup>572</sup> без сумње се уклапају у светоназор идејног творца опатијске Трибине. С тим у вези, не чуди што је Бручи, као истакнути поборник самоуправног социјализма, удруживања у интересне заједнице, те што узајамнијег деловања републичких и покрајинских композиторских удружења, у једном од својих текстова, у којем је указивао на позитивну улогу бројних фестивала у афирмацији југословенског музичког

<sup>571</sup> Branimir Sakač, *Traženje identiteta kao vizije budućnosti* (Rasprava), *Muzika*, 1/2, 1977, 42.

<sup>572</sup> Rudolf Bruči, *Uloga muzičkog stvaraoaca u savremenom razvoju samoupravnog socijalističkog društva*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 4, 1977, 32.

стваралаштва, као први пример међу њима навео опатијску Трибину, манифестацију југословенског карактера.<sup>573</sup>

Иначе, оваква становишта Бранимира Сакача, а видимо, и Рудолфа Бручија, упоредива су и са идејама појединих америчких композитора двадесетог века, конкретно Хенрија Кауела (Henry Cowell), који је, верујући да „[...] амерички музички идиом проистиче из чврсте везаности његових твораца за амерички живот и америчку фолклорну баштину“,<sup>574</sup> стремио формирању аутономног идиома америчке музике, те укидању њеног инфериорног статуса спрам европске музичке културе. На тај начин, можемо рећи да се Сакачеве тенденције, заправо, уклапају у један од тадашњих глобалних трендова послератне музиколошко-хуманистичке мисли.

О Сакачевој способности да препозна неке од суштинских друштвених аномалија у функционисању музичког живота, сведочи чланак *Gdje su stvarni problemi stimulacije muzičkog stvaralaštva*, у којем аутор, уз акцентовање незавидног положаја и неинтегрисаности музичког ствараоца у друштво, збиља констатује једну парадоксалну чињеницу, а то је да, „[d]ok npr. prvi trubač, bubnjar ili arhivar u simfonijskom orkestru od svog osobnog, društveno verificiranog dohotka žive, dotle kompozitor [...] od svog dijela, na čijoj izvedbi su trubač, bubnjar i arhivar svoj osobni dohodak zaradili, ne može živjeti“.<sup>575</sup> Због тога, главни проблем развоја музичке културе у југословенској средини Бранимир Сакач види у одсуству обухватног, целовитог система стимулације композитора, који би, уз редовно извођење дела домаћих аутора, фреквентнију међурепубличку и међународну размену, реализацију носача звука са делима домаћих композитора, обухватао и интензивнију партиципацију музиколога у склопу пропагирања опуса домаћих аутора.<sup>576</sup> Поред тога, говорећи о неопходности постојања адекватне културне политике, као темељне претпоставке прогреса у музичком стваралаштву, Сакач у тексту *Položaj kompozitora i njegovog umjetničkog djela*, указује на то да ваљани културни модел развоја музичког стваралаштва треба да подразумева „[...] на prvom

---

<sup>573</sup> Исто, 149.

<sup>574</sup> Драгана Стојановић-Новичић, Ово је прича о Хенрију Кауелу (или: да ли је затвор променио аутора?), у: Драгана Стојановић-Новичић (ур), *Облаци и звуци савремене музике*, нав. дело, 106.

<sup>575</sup> Branimir Sakač, Tribina – Tribunal, *Gdje su stvarni problemi stimulacije muzičkog stvaralaštva*, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1979, 10.

<sup>576</sup> Више о томе видети у: Исто, 9–14; Потребно је указати и на једну неславну статистику коју Сакач даје у вези са проблемима домаће музичке продукције, при чему аутор истиче следеће: „Možemo reći da vanjsko djelo ima za svoju dalju afirmaciju i plasman bar 100 puta ako ne i 500 puta više šansi od našeg. Ono će biti izdano, poslano po cijelom svijetu, s katalozima, propagandnim materijalima i stotinama sličnih stvari, da ne govorimo o povezanosti vanjskog muzičkog tržišta za koje smo mi jedva učinili neki napor da se u njega uključimo, i to sporadično“. Branimir Sakač, *Kultura i muzičko djelo*, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1979, 32.

mjestu slobodu svih raznolikih stvaralačkih stremljenja i umjetničkih orijentacija [...]“;<sup>577</sup> што је, уосталом и фундаментално програмско-политичко начело Југословенске музичке трибине.

Уз делатност Бранимира Сакача, „[...] njegovanje i oživljavanje glazbene baštine, te stvaranje uvjeta za afirmaciju suvremenog stvaralaštva“;<sup>578</sup> два су суштинска обележја и у раду Ива Вуљевића, па је некадашњи директор Концертне дворане „Ватрослав Лисински“, Ловро Лисичић, поводом обележавања јубилеја 25 година Југословенске музичке трибине, истакао: „Zlatno doba Tribine bilo je obilježeno idealnom suradnjom Branimira Sakača i Ive Vuljevića. Pa ako je Sakač bio mozak, Ivo Vuljević bio je duša »Opatijske tribine«“.<sup>579</sup> С тим у вези, заиста се могу уочити корелације у сферама интересовања Бранимира Сакача и Ива Вуљевића, а што очигледно проистиче из њихове идеолошке блискости. Да је и Вуљевић кроз своје написе испољавао видну забринутост за развој музичког стваралаштва целе Југославије, најупечатљивије потврђују његове речи о томе да су приликом оснивања опатијске Трибине имали у виду „[...] vrlo različito, i to povijesno različito, stanje u pojedinim republikama i pokrajinama, znači pojedinih naroda i narodnosti naše zemlje [...]“.<sup>580</sup> Тако Вуљевић, који крајем 1970-их упозорава како је необјашњиво „[...] da unatoč nesumnjivim i značajnim umjetničkim vrijednostima i dostignućima ostajemo kao stvaralačka muzička nacija nepoznati u svijetu [...]“;<sup>581</sup> у тексту индикативног наслова, *Nema kulture naroda bez njegova vlastitog umjetničkog stvaralaštva*, указује на, баш као и Сакач, неопходност аутохтоности југословенског музичког стваралаштва ради укључивања у светске токове музичке културе.<sup>582</sup> Аналогije између Вуљевићевих и Сакачевих промишљања детектујемо и у њиховој фокусираности на унапређење стратегија културне политике у процесу поспешивања друштвеног статуса композитора. Своје виђење и предлоге

---

<sup>577</sup> Сакач у наставку наводи и ово: „Ми морамо постићи то да музичке институције – а оне су дио друштва и друштво их подржава – постану музичке установе које ће заиста служити својој властитој националној музичкој култури [...] Оне прије свега треба да служе музичком стваралаштву, да га стимулирају, пропегирају, да изналазе путеве за његову afirmaciju i даду иницијативе за његов даљњи развитак [...]“. Branimir Sakač, *Položaj kompozitora i njegovog umjetničkog djela*, нав. дело, 106, 108.

<sup>578</sup> Lovro Lisičić, Ivan Vuljević (1919–1987), у: Erika Krpan *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1963–1988* (ур), нав. дело, 35.

<sup>579</sup> Исто.

<sup>580</sup> E[rika] [K]rpan, Gost: Ivo Vuljević, *Od do: mjesečnik Koncertne direkcije Zagreb*, 10, 1980, 4.

<sup>581</sup> Ivo Vuljević, *Položaj kompozitora, konkretni uvjeti njegove egzistencije i egzistencije njegova umjetničkog djela*, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1979, 7.

<sup>582</sup> Ivo Vuljević, *Nema kulture naroda bez njegova vlastitog umjetničkog stvaralaštva*, *Muzika*, 1/3, 1979, 31–34.

Вуљевић износи у тексту *Neki organizacijski problemi današnje jugoslavenske muzike*,<sup>583</sup> истичући да у Југославији нису били створени ни неки од основних предуслова за афирмацију и успешан пласман музичког стваралаштва у целини.

Иначе, Иво Вуљевић, ‘организатор музичког живота’,<sup>584</sup> како је уз његово име наведено у *Leksikonu jugoslavenske muzike*,<sup>585</sup> и за кога музиколог Ерика Крпан истиче да је деловао као ‘прегалац у сенци, одговоран за то што су поједине културолошки вредне замисли претворене у реалност и тако обогатиле националну културу’,<sup>586</sup> у послератним годинама био је на неколицини руководећих функција загребачких културних установа. Како је његово име постало врло ‘звучно’ у музичким круговима Југославије, нема сумње да је Сакачу то на изванредан начин давало гаранције за шири одјек опатијске Трибине. С тим у вези, треба истаћи да је Вуљевићева послератна делатност везана за Хрватско народно казалиште, где је био директор Загребачке опере од 1958. до 1965, али и за Радио Загреб, у оквиру којег је пуну деценију био на позицији главног музичког уредника (1949–1958). Уз то, био је и један од суоснивача ансамбла Загребачки солисти, Симфонијског оркестра ЈРТ, Фестивала југословенске музике ЈРТ, Симфонијског оркестра Радио Загреба, а онда и Музичког бијенала Загреб. Осим тога, Вуљевић је био укључен и у политичка тела под чијом је ингеренцијом било руковођење културним животом (делегат у Скупштини града Загреба, председник Секције за културу Градске конференције ССРН Загреба, члан Председништва РСИЗ за културу, делегат у међурејубличком координацијском одбору за међународну културну размену, члан Комисије за културне везе с иностранством СРХ), што је, наслућујемо, потенцијално могло да допринесе непосреднијој подршци државних структура организацији Југословенске музичке трибине.

Иако су наведене аспекте музичке културе – статус музичара, музичку логистику путем међурејубличке сарадње, музичко-издавачку делатност, неуједначен

---

<sup>583</sup> Вуљевић истиче неопходност добро организованог тржишта, како би се адекватно пласирало музичко дело, а то, између осталог, подразумева штампане партитуре (са умноженим нотним материјалом солистичких, хорских и оркестарских деоница), довољан број снимака (плоча и касета), сталне периодичне билтене-каталоге и монографије истакнутих композитора на нашим и страним језицима, редовне стручне резенције новоизведених дела у дневној, периодичној штампи, на радију и телевизији, стално и систематично праћење развоја проблема музичког стваралаштва у свим републикама и покрајинама. Видети у: Ivo Vuljević, *Položaj kompozitora...*, нав. дело, 259.

<sup>584</sup> Вуљевић је 1974. године добио Награду града Загреба за допринос организацији загребачког музичког живота. Видети у: Stevo Ostojić, *Priznanje vrsnom organizatoru muzičkog života (U povodu Nagrade grada Zagreba Ivi Vuljeviću)*, у: Stevo Ostojić (ур), *Javni dnevnik...*, нав. дело, 355.

<sup>585</sup> Крешимир Ковачевић (ур), „Vuljević, Ivo“, *Leksikon jugoslavenske muzike 2*, нав. дело, 527.

<sup>586</sup> Erika Krpan, *Tko je bio Ivo Vuljević? – Pogled poslije trideset godina*, у: Erika Krpan (ур), *Ivo Vuljević, ostavština vizionara. U povodu tri desetljeća nagrade Ivo Vuljević*, Zagreb, Hrvatska glazbena mladež, 2017, 14.

развој музичке културе између појединих република Југославије, али и препознатљивост југословенског музичког језика<sup>587</sup> и отвореност за сва стилска стремљења – Сакач и(ли) Вуљевић у познијим годинама формулисали писаним путем, индикативно је да су се управо ти аспекти инкорпорирали у концепт Југословенске музичке трибине почетком 1960-их, као манифестације уметничке музике ‘свих народа и народности’. Имајући то у виду, с једне стране, можемо рећи да је настанак Трибине, и оно што је она с годинама приказивала, заправо, потпомогло Сакачевом и Вуљевићевом идентификовању, а онда и разматрању одређених проблема југословенског музичког живота. С друге стране, можемо да говоримо о томе да су још од најранијих година Сакач и Вуљевић били свесни поменутих проблема, односно, да је реч о ‘упису’ њихових уметничко-друштвених уверења, попут ауторског печата, у идејни концепт опатијске Трибине, као догађаја не само уметничког, већ и друштвеног значаја за тадашњу југословенску заједницу. Наиме, уколико се осврнемо на поједине тезе, изложене у првој Програмској књижици ЈМТ (1964), попут оне да је идеја опатијске манифестације да актери музичког живота Југославије оживе „[...] међусобни контакт који је neophodan u jednoj dinamičnoj kulturnoj zajednici“,<sup>588</sup> да се сусретну „[...] svi stilovi i sve umjetničke orijentacije u slobodnoj konfrontaciji i slobodnom izboru“,<sup>589</sup> те да се допринесе „[...] razvoju našeg suvremenog ali istodobno i autohtonog umjetničkog jezika, kao odraza vremena i epohe u kojoj živimo, ali i odraza našeg vlastitog senzibiliteta i našeg načina umjetničkog doživljavanja“,<sup>590</sup> евидентне су коинциденције са аспектима које Сакач и Вуљевић у каснијим текстовима имплицирају као суштинске проблеме југословенске музичке културе.

Иначе, сâм Сакач говори о томе да генеза Југословенске музичке трибине сеже до 1951/52. године, када је организовање такозваног Великог фестивала озбиљне музике у Опатији предложио Вељку Милошићу.<sup>591</sup> Овај Сплићанин професионалну

---

<sup>587</sup> О неопходности конституисања аутентичног југословенског музичког стваралаштва, Сакач је на својеврстан начин говорио и у месецима непосредно пре одржавања ЈМТ 1964. године, закључивши следеће: „Nažalost – ako hoćemo jednom zaista pogledati istini u oči – i mi smo jedni od onih koji smo stvaralački još uvijek u sjeni drugih. Postoje doduše kod nas pojedini muzički stvaraoci koji su se afirmirali. To da. Ali u cjelini, ma kako to bolno zvučalo, naše muzičko stvaralaštvo u historijskim razmjerama ne znači i ne predstavlja još ništa. Ni jedna [sic!] tema, ni jedan [sic!] akord, ni jedna [sic!] zvučna boja nije iz naše muzike prešla u naslijeđe europske muzičke tradicije ili u svjetsku muzičku historiju. To je, nažalost, činjenica“. Видети у: Branimir Sakač, Na marginama Biennala, у: Erika Krpan (ур), *Branimir Sakač...*, нав. дело, 175.

<sup>588</sup> Primož Ramovš, Ruben Radica, Ivo Petrić (ур), *Jugoslavenska muzička tribina* [Програмска књижица], Опатија, Pozornica Опатија, 1964.

<sup>589</sup> Исто.

<sup>590</sup> Исто.

<sup>591</sup> Uvodna riječ umjetničkog direktora JMT prof. Branimira Sakača, у: Nenad Turkalj (ур), *10. Jugoslavenska muzička tribina 31. 10–4. 11. 1973: Izvanredni bilten* (6), 3. 11. 1973, 2, Архив Cantus d.o.o., Загреб.

каријеру започео је 1940-их година за време окупације, као медијски радник у Дубровнику, а од 1948. до 1959. године обављао је функцију уредника, а онда и директора Радио Ријеке. Ипак, Милошић се највише истакао као руководилац и директор Радне организације за унапређење културних дјелатности Мозаик Опатија, која је основана 1959. године. У оквиру ове организације Милошић се афирмисао као један од лидера културног живота у северном делу Јадрана,<sup>592</sup> па тако његово име проналазимо и у склопу организације Фестивала опере и балета (1957), али и Фестивала забавне музике у Опатији (1958). Дакле, с обзиром на то да је Сакач у периоду од 1949. до 1950. године радио као шеф музичке секције на Радио Риједи, нема сумње да је већ у овом периоду успоставио добре контакте са културним радницима овога краја, па тако и са Милошићем, које ће очигледно касније да искористи на најбољи могући начин. Иако конкретнији подаци о првобитном Великом фестивалу озбиљне музике изостају, будући да до његове реализације није ни дошло, мала је вероватноћа да је на самом почетку 1950-их година уопште могло бити речи о манифестацији усмереној искључиво ка савременој музици. На такав закључак наводи и формулација ‘озбиљна музика’ у идејном називу фестивала, која, сходно пређашњем разумевању формулације ‘савремена музика’ као музика двадесетог века, није указивала ни на какве хронолошке, па ни стилске опсеге у одабиру репертоара. Но, свакако да је Опатија много пре утемељења Југословенске музичке трибине већ представљала атрактивно место за одржавање манифестација уметничке музике, о чему сведочи приређивање десетодневног Фестивала „Дани музике“ током јуна 1950. године, док се од 1957. године отпочело са организацијом поменутог Фестивала опере и балета.

Одржавање првог загребачког Бијенала 1961. године, Сакача је свакако додатно мотивисало у намерама да кроз писану реч укаже на стање савремене југословенске музике и механизме њеног даљег развоја. Тако је, свега неколико дана по завршетку ове манифестације, на Радио-телевизији Загреб уприличено Сакачево излагање, у коме је композитор потцртао да је „[...] naša muzička sredina očito bila dugo umjetno držana daleko od suštinskih problema suvremene umjetnosti [...]“,<sup>593</sup> али да се путем МБЗ-а, „[...] otvorio ventil, kroz kojeg je prokuljala svom silom gotovo sudbinska zabrinutost (ako

---

<sup>592</sup> Вељко Милошић је за континуиран и успешан рад у пољу културе добио награду за животно дело 1999. године.

<sup>593</sup> Branimir Sakač, O prvom Muzičkom biennalu Zagreb, нав. дело, 169.

hoćemo ovu riječ prihvatiti) za sadašnji trenutak u umjetnosti u našem općem životu“.<sup>594</sup> Управо је Бранимир Сакач, као реакцију на први Музички Бијенале Загреб, односно, као један од чинилаца те ‘судбинске забринутости’, годину дана касније приредио у Опатији Симпозијум под насловом *Нова музика и музичка интерпретација* (1962).

### **IV 3. ‘Пилот Трибина’: Симпозијум *Нова музика и музичка интерпретација* (1962) као реакција на Музички бијенале Загреб**

Симпозијум *Нова музика и музичка интерпретација*, као „[...] dio акције око unapređenja suvremene muzike u pogledu njene tehnike i izraza“,<sup>595</sup> одржан је у Опатији, у оквиру приредби *Октобар у Опатији*, од 19. до 21. октобра 1962. године. Уз Љетњу позорницу Опатија, главни организатори манифестације били су Савез музичких уметника Југославије и опатијски Центар за нову музику. Овај Центар основан је нешто пре одржавања Симпозијума,<sup>596</sup> и могао би се, као уосталом и сâм Симпозијум, а касније и Југословенска музичка трибина, сматрати реакцијом на први загребачки Бијенале. Како се наводи у Програмској књижици другог МБЗ-а (1963), задатак опатијског Центра за Нову музику био је „[...] da radi na muzičkoj dokumentaciji suvremene jugoslavenske muzike i na njezinoj afirmaciji u zemlji i pred inozemstvom, osobito na afirmaciji takvih suvremenih jugoslavenskih muzičkih djela, koja traže samostalni muzički izraz, izgrađen u duhu vlastite tradicije i vlastitog načina umjetničkog osjećanja“.<sup>597</sup> Поред институционалне подршке, организација и концепцијска израда програма Симпозијума била је поверена Вељку Милошићу, директору Љетне позорнице Опатија, те композиторима Бранимиру Сакачу, Крешимиру Фрибецу и Милку Келемену, уз чије је име обавезно навођено да „[...] je bio glavni inicijator osnivanja, godinu dana ranije, i Muzičkog biennala Zagreb“.<sup>598</sup>

---

<sup>594</sup> Исто.

<sup>595</sup> А[ндрија] Томаšek, *Uz opatijski simpozij. Za afirmaciju novog u muzici. Značajan doprinos unapređivanju suvremene muzike u pogledu tehnike i izraza*, *Vjesnik*, 27. 10. 1962, 7.

<sup>596</sup> Центар за нову музику у Опатији није био институционализован, већ је, као организационо тело, функционисао једино током одређених састанака и дискусија. Разговор аутора рада са музикологом Сеадегом Мишић, нав. дело.

<sup>597</sup> Дакле, мисија опатијског Центра за Нову музику била је архивирање дела савремених југословенских композитора (партитура и носача звука), која би стајала на располагању свим заинтересованим композиторима, музичким писцима, критичарима. Видети у: *Milko Kelemen, Aleksandar Reiching, Josip Stojanović, Ivo Vuljević* (ур), нав. дело, 78.

<sup>598</sup> *Nenad Turkalj, 20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, у: *Nenad Turkalj* (ур), *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1963–1983*, нав. дело, 10.

Осим што је имао функцију главног организатора Симпозијума, Бранимир Сакач је активно учествовао у њему, изложивши реферат на тему *Звуковни простор и музичка експресија*, а међу излагачима нашли су се и Соња Киригин (тема *Проблеми технике и стила извођења нове музике*), Душан Плавша (тема *Музичка педагогија и савремена музика*), Иво Петрић (тема *Нова музичка графика*), Паула Уршич-Петрић (тема *Харфа и њене техничке могућности*), Слободан Хабић (*Музичка публицистика и информације*), као и пољски музиколог и композитор Јозеф Патковски (Józef Patkowski, тема *Путеви акустичког одређивања звуковних предочиби – Технологија организација рада и продукција у Студију за електронску музику Радио Варшаве*). Уз излагача из Пољске, овом научном скупу, у својству гостију, присуствовали су композитори и музиколози из Совјетског савеза и Чехословачке.

Иако је носио назив Симпозијум, језгро овог догађаја представљала су, заправо, три концерта савремене музике југословенских и страних аутора, међу којима су се нашла дела композитора из Пољске, Француске, Немачке, Италије, Белгије, Аустрије и Јапана. Првог и трећег дана, концерте под називом *Музика Нова*, извео је љубљански ансамбл Про музика вива, док је другог дана Симпозијума приређен *Концерт синтетске, конкретне и електронске музике*. Ова манифестација, која је недвосмислено превазилазила форму симпозијума каква нам је данас позната, обухватала је и меморијалне изложбе (уз уводне говоре Петра Бингулца, Душана Плавше, Данила Покорна и Јакоба Жежа), посвећене четворици модернистичких југословенских композитора, који су деловали у периоду између два рата: Јосипу Славенском, Војиславу Вучковићу, Славку Остерцу и Марију Когоју. Програм је употпуњен и интернационалном изложбом слика и скулптура (са делима југословенских, италијанских и белгијских уметника) у организацији Галерије ликовних уметности из Ријеке, која управо те 1962. године мења свој назив у Модерна галерија.<sup>599</sup>

---

<sup>599</sup> Ријека је, након Београда, Загреба и Љубљане, била четврти највећи југословенски центар ликовних уметности. У ријечној Галерији је 1954. године уприличена прва послератна изложба апстрактног сликарства у Југославији, а до оснивања београдског Тријенала ликовних уметности (1961), овај град на Јадрану био је једини у земљи који је (сваке друге године) окупљао најпознатије уметнике и приказивао најновија стремљења на пољу визуелних уметности. Видети у: M[irko] Perković, *Galerija koja je našla svoje mjesto* [непотпун извор].



### IV 3. 1. Реаговања критичара на опатијски Симпозијум

Већина југословенских листова пренела је вест о одржавању Симпозијума *Нова музика и музичка интерпретација*, а приметно је да је већина критичара са насловима својих приказа повезала термине као што су савремена, нова, авангардна музика. Ненад Туркаљ је за часопис *Telegram* објавио текст симболичног наслова, *Ljepota novog*, у којем је истакао како су говорена реч и извођена музика на овом догађају стварали „[...] atmosferu žive izmjene mišljenja, sukobljavanja, uvjerenja i ukusa, i postepenog, ali dragocjenog otkrivanja ljepote novog“.<sup>600</sup> Нешто раније но у *Telegramu*, у дневном листу *Vjesnik*, у чланку под насловом *Suvremeni muzički izraz*, потцртано је да се организацијом овог Симпозијума почињу „[...] ostvarivati nastojanja Opatije da u budućnosti postane značajno središte oko kojeg će se okupljati kompozitori suvremene muzike i koje će raditi na afirmaciji suvremenog muzičkog stvaralaštva, prvenstveno jugoslavenskih autora“.<sup>601</sup> У тексту *Uz opatijski simpozij. Za afirmaciju novog u muzici*, музиколог Андрија Томашек организацију овога скупа видео је као веома важну послератну активност у циљу афирмисања савремене музике у Југославији, која (као и МБЗ) није прошла без оспоравања. С тим у вези, Томашек приказ опатијског Симпозијума започиње речима: „Svako smjenjivanje, pogotovu ono s određenim obilježjima revolucionarnog, nužno je praćeno otporom pa i neshvaćanjem. Nova muzika, naročito ona obilježena avangardno, nije izuzetak u tom pogledu pa je svaka akcija usmjerena raščišćavanju pojmova i traženju rješenja opravdana i valja je pozdraviti“.<sup>602</sup>

Имплицирајући везу између овог Симпозијума и Музичког бијенала Загреб, музиколог Ненад Туркаљ је пред сâм опатијски догађај, за *Telegram* известио како ће се, „[z]a razliku od zagrebačkog Biennala moderne muzike, koji je u prvom redu namijenjen izvođenju i upoznavanju kompozicija moderne muzike [...] opatijski simpozion pozabavit [...], prvi put kod nas, teoretskom stranom moderne muzike“.<sup>603</sup> Потом, неколико дана по завршетку опатијског скупа, Туркаљ је читаоцима *Večernjeg lista* предочио како је циљ Симпозијума био у решавању одређених проблема које је собом донела савремена музика, а које „[m]anifestacija Bijenala moderne muzike prije dvije godine nije [...] iznijela

<sup>600</sup> Nenad Turkalj, *Ljepota novog. Zapisi s prvog jugoslavenskog simpoziona suvremene muzike, Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 132, 2. 11. 1962, 7.

<sup>601</sup> Н. К[reutz], *Suvremeni muzički izraz. U Opatiji se održava simpozij s temom »Nova muzika i muzička interpretacija«*, *Vjesnik*, 19. 10. 1962, 7.

<sup>602</sup> А[ndrija] Т[omašek], *Uz opatijski simpozij...*, нав. дело, 7.

<sup>603</sup> N[enad] T[urkalj], *Prvi jugoslavenski simpozion posvećen problemima suvremene muzike. Opatija 19–21. X, Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 130, 19. 10. 1962, 7.

и pravome svjetlu“.<sup>604</sup> Решење за приближавање савремене музике ширем кругу слушалаца Туркаљ је видео у организацији концерата употпуњених предавањима о авангардној музици,<sup>605</sup> а слично становиште имао је Андрија Томашек, који је главни недостатак опатијског Симпозијума видео управо у томе што концерти савремене музике нису били пропраћени предавањима у сврху објашњења, за ширу публику још увек тешко прихватљивих авангардних композиционих техника.

Поред поменутог, Томашек је извесне недостатке уочио и у дискусионом делу Симпозијума. Истичући да, на пример, реферат Соње Киригин, *Проблеми технике и стила извођења нове музике*, није публици понудио ништа ново у погледу ширења видика, Томашек је упозорио да једно такво предавање (имајући у виду годину у којој се оно одвија) није смело да прође без извођења изабране алеаторичке композиције као одговарајуће илустрације.<sup>606</sup> Близак Томашеку био је српски естетичар Павле Стефановић, који је главну замерку опатијском Симпозијуму упутио на рачун чињенице да готово ниједан реферат није настојао да савремене музичке тенденције објасни „као музичко-језичке изразе духовне климе управо овог нашег времена, као природна и уметнички логична продуženja – uprkos svim tehničkim novatorstvima, na koja sluh savremenog slušaoca još nije svikao – музичких правца и изражајних система ближе или даље прошлости музичке уметности у кругу наше европске цивилизације [...]“.<sup>607</sup>

Према мишљењу Крешимира Ковачевића мана Симпозијума била је та што реферати нису били прилагођени широком аудиторијуму, за који су готово сви аспекти савремене музике били потпуна непознаница, што је директно утицало на неслободније изношење ставова, те на недовољно развијену дискусију и размену мишљења.<sup>608</sup> Сагласан са њим био је и Павле Стефановић, који је подвукао да се, изузев предавање о техничким могућностима харфе за интерпретацију савремене музике (Пауле Уршич-Петрић), остали реферати чак нису ни уклапали у званичну тему скупа.<sup>609</sup> Ипак, мора се одати признање композитору Иви Петрићу, чије је предавање на тему *Нова музичка графика* изазвало заиста велико интересовање тадашње

---

<sup>604</sup> N[enad] Turkalj, Kako muziku približiti publici, *Večernji list*, 26. 10. 1962, 7.

<sup>605</sup> Туркаљ наводи како студенти након стицања дипломе „[...] ulaze u praksu, a da uopće ne znaju čitati mnoge oznake modernih partitura [...]“ Видети у: Исто.

<sup>606</sup> A[ndrija] Tomašek, *Uz opatijski simpozij...*, нав. дело, 7. Томашек је очигледно превидео или заборавио да истакне податак да је у оквиру Симпозијума ипак изведена алеаторичка композиција, *Трећа клавирска соната* Пјера Булеза.

<sup>607</sup> Pavle Stefanović, *Pouke simpozijuma o novoj muzici*, нав. дело, 6.

<sup>608</sup> Dr Krešimir Kovačević, *Simpozion Centra za novu muziku u Opatiji. Nova muzika i muzička interpretacija, Zvuk : jugoslovenska muzička revija*, 57, 1963, 209.

<sup>609</sup> Pavle Stefanović, *Pouke simpozijuma o novoj muzici*, нав. дело, 6.

јавности.<sup>610</sup> Будући да је током свог излагања демонстрирао могуће степене (не)фиксираниости партитуре, почев од *Клавирског комада XI* Карлхајнца Штокхаузена, а затим преко стваралаштва Пендерецког, Булеза и Шефера до Кејца и Бусотија, можемо констатовати да је Петрићево предавање заиста било права новина за југословенску публику. Није изненађујуће што ће баш Иво Петрић да буде један од најангажованијих у склопу Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци, пошто је, евидентно, већ у раним 1960-им био врло добро упознат са најсавременијим композиционо-техничким принципима.

На основу до сада наведеног, чини се да би опатијски Симпозијум било најприкладније посматрати као стручни радни састанак, чија је замисао, како је то Ненад Туркаљ и формулисао, поводом двадесетогодишњице Југословенске музичке трибине, „[...] potekla iz nužde da se »prvi put kod nas, pozabavi teoretskom stranom moderne muzike, njenim užim tehničkim, artističkim, reproduktivnim i drugim problemima, koji su dosad kod nas ostali potpuno neosvijetljeni a prema tome i nesagledani«.<sup>611</sup> С тим у вези, овај научно-уметнички скуп представљао је, заправо, својеврсну едукацију како шире, тако и стручне јавности, са фокусом на новој улози извођача у пољу савремене музике. Сходно томе, у *Билтену* опатијског Центра за нову музику, посвећеном овом Симпозијуму, могло се прочитати како извођачева ‘присутност’ у савременим остварењима „[...] seže do same strukture, do arhitektonskog formuliranja kompozicije [...]“.<sup>612</sup> Због тога идеју опатијског Симпозијума, којем су, према писању тадашње штампе, присуствовали ‘представници музичког живота од Марибора до Скопља’,<sup>613</sup> а уприличеног као очигледну реакцију на шок који је произвео годину дана ранији загребачки Бијенале, треба разумевати у контексту аспирација организатора да ширу публику упознају са тековинама савремене музике, али и да домаће извођаче охрабре и подстакну на изучавање и извођење савремене музике.

---

<sup>610</sup> На основу овог предавања, Иво Петрић је објавио текстове у хрватском часопису *Telegram* и у словеначком часопису *Sodobnost*. Видети у: Ivo Petrić, *Nova muzička grafika. Aleatorika – novi vid komponiranja »otvorenih« formi*, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 136, 30. 11. 1962, 7; Ivo Petrić, *Glasbena grafika – glasbeni jezik bodočnosti?*, *Sodobnost*, 11/1–2, 1963, 151–158;

<sup>611</sup> Nenad Turkalj, *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, нав. дело, 10.

<sup>612</sup> *Centar za Novu muziku: Bilten br. 5, 1962*. Наведено према: Dr Krešimir Kovačević, *Simpozion Centra za novu muziku u Opatiji...*, нав. дело, 212.

<sup>613</sup> Nenad Turkalj, *Ljepota novog. Zapisi s prvog jugoslavenskog simpoziona suvremene muzike*, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 132, 2. 11. 1962, 7.

### IV 3. 2. Музички репертоар опатијског Симпозијума

Имајући на уму овакве циљеве организатора, сигурно није случајно одлучено да се на иностраном делу репертоара нађу врло карактеристична остварења, како она која осликавају предратне модернистичке тенденције, тако и она која су афирмисала најновије (послератне) композиционе технике. Наиме, у оквиру концерата ансамбла Про музика вива изведено је, на пример, младалачко дело *Сонатина за флауту и клавир* (1946) Пјера Булеза, рађено додекафонском техником, у коме га нагле промене у регистрима и динамици, сложен ритам и учестале измене метра, али и изузетно брз темпо, чине веома тешким за извођење.<sup>614</sup> Поред тога, изведен је *Концерт за пет инструмената и гудачки квартет* (1957) пољског аутора Хенрија Горецког, који се ослањао на Вебернове пунктуалистичке манире, али и додекафонска *Симфонија оп. 21* (1928) самог Антона Веберна, уз чије се име у првим послератним годинама у дармштатским круговима изградио прави култ. С друге стране, насупротив делима која су афирмисала композиционе технике за које ипак можемо рећи да су се тада већ везивале за класику савремене музике, ансамбл Про музика вива извео је и *Трећу клавирску сонату* Пјера Булеза, иначе, премијерно изведену у Дармштату само четири године раније (1958). Интерпретација овог дела, која подразумева пијанистов слободан одабир редоследа којим ће изводити пет ставова, такозваних форманата, за југословенску публику била је *par excellence* демонстрација алеаторичке технике. Стога, можемо рећи да је представљање композиција које су илустровале најзначајније тековине предратног и послератног музичког модернизма (додекафонију, алеаторику, али и електронику, о којој ће бити речи нешто касније) јасно коинцидирало с главним тенденцијама овог Симпозијума, усмерених ка едукацији о музичким достигнућима двадесетог века, о посве новом начину музичког изражавања, те исто тако о новој, промењеној, али и, најважније, активној улози извођача. На својеврстан начин, то су потврдиле и речи Бранимира Сакача, идејног творца Симпозијума, који је за ријечки *Novi list* о амбицијама из перспективе организатора, примарној сврси, али и резултатима овог догађаја, навео следеће: *Simpozij je imao informativni karakter [...]. Njime smo željeli pridonijeti boljem razumijevanju novih stvaralačkih tendencija u muzici [...]. Mislim da nam ne može biti cilj imitacija i epigonizam, a da bismo vlastitim*

---

<sup>614</sup> Diana M. Tiffany, *An Analysis and Performer's Guide to the Sonatine for Flute and Piano by Pierre Boulez*, LSU Historical Dissertations and Theses. 6905, 1999, [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7904&context=gradschool\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7904&context=gradschool_disstheses) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

stvaralačkim snagama u budućnosti nešto ostvarili potrebno je da savladamo materiju nove muzike umjetnički i naučno.<sup>615</sup>

Разумевајући овај Симпозијум као спону између Музичког бијенала Загреб и Југословенске музичке трибине, од суштинске је важности осврнути се на остварења домаћих композитора,<sup>616</sup> која су се нашла на програмима три концерта (као што смо већ истакли, два концерта приредио је ансамбл Про музика вива, под диригентском палицом Ива Петрића, односно Милка Келемена, док је један концерт био посвећен електроакустичкој музици).<sup>617</sup> На овом Симпозијуму изведена су дела композитора из три водећа југословенска центра, и то: осморица композитора била су из Србије (Јосип Славенски, Милан Ристић, Карл Кромбхолц, Миховил Логар, Јосип Калчић, Ерне Кирал, Рудолф Бручи, Владан Радовановић), петорица из Хрватске (Крешимир Фрибец, Бранимир Сакач, Милко Келемен, Иво Малец, Рубен Радица) и исто толико из Словеније (Славко Остерц, Милан Стибиљ, Јакоб Жеж, Иво Петрић, Алојз Среботњак).

Иако је опатијски догађај требало да на известан начин одговори недовољно промишљеном одабиру домаћег репертоара на првом МБЗ-у, по оцени Крешимира Ковачевића, на овом Симпозијуму аудиторијуму је тек делимично пружено оно што се од њега очекивало, јер су се „[...] našla i takva ostvarenja čiji muzički govor nema mnogo zajedničkog sa suvremenom muzikom“.<sup>618</sup> Драгоцен је чланак Павла Стефановића, објављен у *Književnim novinama*, у којем овај аутор такође увиђа проблематичност концертног репертоара овог Симпозијума, истичући да појединим делима „[...] u okviru

---

<sup>615</sup> Juraj Franković, U Opatiji završen Simpozij nove muzike. Razgovor s prof. B. Sakačem, *Novi list*, 23. 10. 1962, 1.

<sup>616</sup> Према запажању критичара Ђорђа Шауле, на концертном репертоару опатијског Симпозијума могле су се уочити три стваралачке струје. Међугим, како су критеријуми Шаулине класификације заиста нејасни и упитни, преносимо је само информативно. Наиме, према његовом запажању, првој струји припадали су композитори, чија дела „[...] spadaju u tradicionalnu, ma koliko inače modernu muziku“, и то су Славко Остерц, Јосип Славенски, Миховил Логар и Милан Ристић. Другу групу, према Шаулиним речима, чинили су композитори који стварају на постулатима авангардне музике, али у финалном виду, њихова дела одају психолошке карактеристике традиционалног поимања музике (Јакоб Жеж, Алојз Среботњак, Крешимир Фрибец, Карл Кромбхолц, Милко Келемен и Рубен Радица). На крају, трећој групи припадају аутори „[...] који пишу ekskluzivnu avangardnu muziku u svakom pogledu“, и то су, према Шаулиним запажањима, били Иво Петрић, Милан Стибиљ, Иво Малец, Ерне Кирал, Бранимир Сакач, Јосип Калчић, Владан Радовановић, Рудолф Бручи. Видети у: Đorđe Šaula, *Zanimljiva i sadržajna manifestacija »Opatijskog oktobra« (Povodom Simpozija »Musica nova«)*, *Novi list*, 28. 10. 1962, 6.

<sup>617</sup> Две седмице по завршетку опатијског Симпозијума, у малој дворани Бродоградилшта „Уљаник“ у Пули, приређене су две концертне вечери (3. и 4. новембра 1962. године). Реч је о наступу ансамбла Про музика вива, као и о поновљеном опатијском концерту електроакустичке музике. Више о послератном музичком животу Пуле видети у: Lada Duraković, *Ideologija i glazbeni život: Pula 1945.–1966.*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2010. Иначе, из перспективе ‘освајања’ модернизма на домаћем терену, овај догађај могао би да се тумачи као први и веома важан одјек опатијског Симпозијума, будући да у том периоду, у Југославији, у овом случају у Пули, целовечерњи концерт електроакустичке музике није било нешто уобичајено.

<sup>618</sup> Dr Krešimir Kovačević, *Simpozion Centra za novu muziku u Opatiji...*, нав. дело, 211.

jednog evidentiranja savremenosti na planu umetničkog stvaranja tonskim i zvučnim izražajnim sredstvima nikako nije ni bilo ovde i u ovoj prilici mesta“.<sup>619</sup> Стефановић је авангардност овог догађаја приписао једино концерту електроакустичке музике, сматрајући да је на друга два концерта доминирао „[...] hibrid kompozicija tradicionalnog tonalnog sistema i ostvarenja atonalnog stila [...]“.<sup>620</sup> Иако је свој чланак у дневном листу *Delo* насловио *Simpozij avantgardne glasbe v Opatiji*, запажања словеначког критичара Уроша Преворшека о концертном репертоару нису сасвим одговарала критеријумима авангардних настојања. Он је истакао да су савремени композитори организацијом меморијалних изложби Славенском, Вучковићу, Остерцу и Когоју, симболично указали на своје узорне у погледу модернистичког израза, али да се упркос томе, они нису њима естетички приближили, јер су, оптерећени ‘новим зарад новог’, потпуно запоставили тежњу за националним музичким изразом.<sup>621</sup>

Ипак, чини се да су овакве оцене тадашњих критичара биле престоге; односно, да су критичари своје критеријуме превише везивали за достигнућа европске авангарде датог тренутка, и да једноставно њихове процене нису биле засноване на реалном увиду у стање тадашње југословенске музичке продукције, које је, нажалост, у великој мери било условљено превирањима у друштвено-политичком животу земље. Упркос томе, на основу изведених композиција могао би се направити прилично јасан преглед дотадашњих модернистичких тенденција на југословенском тлу, при чему можемо и да констатујемо да су се селектори ових концерата (у складу са модернистичким циљевима Симпозијума) у потпуности оградили од неоромантичарских и фолклорних остварења. Стога ћемо југословенске композиторе са овог Симпозијума сврстати у четири групе: 1) прву групу чинили би аутори из чијих опуса су изведена експресионистичка дела настала у међуратном периоду; 2) другу групу представљали би аутори који су афирмисали додекафонију као достигнуће класичне модерне; 3) трећој групи приклонили би се композитори који су, у складу са послератним авангардним струјањима, покушали да искажу неке особене и посве нове начине музичког мишљења; 4) док би четврту групу репрезентовали аутори који су се већ опробали у електронском медију.

Када говоримо о овако схваћеној првој групи (Славко Остерц, Јосип Славенски и Миховил Логар), најпре треба истаћи да су, као у случају првог МБЗ-а,

---

<sup>619</sup> Pavle Stefanović, Pouke simpozijuma o novoj muzici, нав. дело, 6.

<sup>620</sup> Исто.

<sup>621</sup> Uroš Prevorsek, Simpozij avantgardne glasbe v Opatiji, *Delo*, 26. 10. 1962, 6.

али и ФСКМ-а (који ће бити основан 1963. године), сасвим посебно место на репертоару концерата у оквиру опатијског Симпозија добили Остерц и Славенски, композитори који су своје стваралаштво уградили у темеље југословенског модернизма. Наиме, дело *Нонет за камерни ансамбл*, у који су укључени *флаута, обоа, кларинет, хорна, фагот, виолина, виола, виолончело и контрабас* (1937), сматрало се прототипом експресионизма у опусу Славка Остерца (бројне нагле промене темпа, као средство за изградњу контраста у драмској радњи),<sup>622</sup> а о његовом модернистичком изразу посведочиће и потоња извођења овог дела – најпре на другом МБЗ-у, а затим, неколико месеци касније, и на првом ФСКМ-у (1963). Што се тиче заступљености Јосипа Славенског на опатијском Симпозијуму, поред виртуозне *Сонате за виолину и клавир* (1924), настале на наслеђу Стравинског и Бартока, а у коју је Славенски инкорпорирао балкански фолклор и пентатонику,<sup>623</sup> велику пажњу изазвала је *Соната религиозна за виолину и оргуље* (1925), коју је публика имала прилике да чује са магнетофона, у оквиру изванредно примљеног предавања Петра Бингулца.<sup>624</sup> Стваралаштво Миховила Логара било је представљено *Сонатином за виолину и клавир* (1928), насталом годину дана по завршетку његових студија у Прагу код Карела Болеслава Јирака (Karel Boleslav Jirák) и Јозефа Сука (Josef Suk), а која је, заправо, репрезентовала Логарову младу експресионистичку стваралачку фазу, оличену кроз врло заострени музички језик и слободан третман тоналитета, који је неретко прелазио и у потпуну атоналност.

Поред ова три међуратна остварења, која су на својеврстан начин подсетила на модернистичка, најпре експресионистичка струјања пређашњих деценија, изведен је низ дела, првенствено словеначких аутора, насталих у послератном периоду, али која су такође афирмисала предратне модернистичке композиционе технике, у првом реду додекафонију – *Три композиције за рог и гудаче* (1959) Милана Стибиља, *Три пасторалне инвезије* (1961) Јакоба Јежа, *Три скице за флауту и гудачки квартет*

---

<sup>622</sup> Niall O'Loughlin, Slavko Osterc's Compositional Journey and his Assimilation of New Techniques, нав. дело, 182.

<sup>623</sup> Како пише Крешимир Ковачевић у вези са овим делом Јосипа Славенског, пентатоника се јавља у епизоди *Grave lamentoso*, патетичном сегменту својеврсне тишине пред буру, „[...] која наступа у neodoljivu naletu, dostižući vrhunac u divljoj balkanskoj ekstazi, gdje orgijanje zvuka u najsnažnijoj dinamici (ffff) postaje samo sebi svrhom“. Видети у: Krešimir Kovačević, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, нав. дело, 414.

<sup>624</sup> У публикацији ЈМТ поводом 25 година од оснивања манифестације наводи се следеће: „Pravu senzaciju izazvala je analiza Sonate za violinu i orgulje Josipa Slavenskog, što ju je, na osnovi magnetofonske snimke dao beogradski muzikolog Petar Bingulac. Štampa je njegovo predavanje označila kao »briljantno«, a dojam što ga je to djelo (jedno od najradikalnijih u opusu tada već pokojnog autora) izazvalo kod svih prisutnih uočio se najbolje po tome, što je, na opći zahtjev, snimka odmah ponovljena“. Видети у: Nenad Turkalj, *O 25 godina djelovanja TMSJ*, нав. дело, 11.

(1961) Ива Петрића и *Инвенционе варијата за клавир* (1961) Алојза Среботњака (друга група аутора). Специфичан сплет друштвених и геополитичких околности (а нарочито близина Беча) природно је условио да композитори из Словеније непосредније ступе у контакт са авангардним композиционим техникама. Наиме, један од најистакнутијих представника међуратног модернизма у Словенији (у чију част је на опатијском Симпозијуму приређена и изложба) био је Мариј Когој, Шенбергов ученик, који је остварио велики утицај на млађе генерације словеначких композитора. Тако, године 1961. низ словеначких аутора експериментираше са додекафонском техником.<sup>625</sup> Према запажању музиколога Грегора Помпеа, *Три пасторалне инвенције* Јакоба Јежа представљају прави пример слободнијег третирања дванаесттонске технике, при чему се дванаесттонска тема представља као група субмотива, који се спроводе слободно, без јасно уочљивог поретка.<sup>626</sup> Уз *Концертантну музику за рог и оркестар* (1959), *Три композиције за рог и гудаче* (1959) Милана Стибиља одају у поступку варијација велики утицај Друге бечке школе. Због тога, али и због специфичног солистичког третмана рога, музиколог Матјаж Барбо ова два дела доводи у тесну везу.<sup>627</sup> Такође, са овог концерта издвојило се и Среботњаково клавирско остварење *Инвенционе варијата* (1961), рађено дванаесттонском техником. У овој композицији Помпе увиђа јасне обресе шенберговске технике, упркос алузијама на тонални систем, али и утицаје Веберна због форме варијација.<sup>628</sup> Наиме, дело је писано у форми од девет варијација, заснованим на истој дванаесттонској теми, која је обликована у две групе по шест тонова, при чему је друга половина инверзија прве групације тонова. Није згорег констатовати да, ако је у основи идеје овог Симпозијума било представљање већег броја дванаесттонских остварења словеначких аутора, као реafirмисања некадашњих авангардних струјања у Југославији, у програм, примера ради, није била уврштена додекафонски рађена композиција *Контрасти за клавирски трио* (1961) Приможа Рамошва, који је још 1954. године у Бечу остварио чврсте контакте са Хансом Јелинеком, Шенберговим учеником и аутором књиге *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (1952).<sup>629</sup>

---

<sup>625</sup> Занимљиво је указати и да је у угледном словеначком часопису за културу и уметност, *Naša sodobnost*, године 1961. објављен исцрпан чланак о додекафонској техници. Pavle Merku, Dodekafonija (Vprašanja o govoricí in o obliki v sodobni glasbi), *Naša sodobnost*, 9/10, 1961, 865–876.

<sup>626</sup> Gregor Pompe, Slovenska dvanajsttonska glasba, нав. дело, 102–104.

<sup>627</sup> Matjaž Barbo, нав. дело, 125.

<sup>628</sup> Исто, 107–108.

<sup>629</sup> Исто, 99.



Трећу групу аутора на програму Симпозијума *Нова музика и музичка интерпретација* представљали би композитори из Србије и Хрватске, који су, за разлику од словеначких аутора (чија су дела показала тенденцију ка обнови и даљој разради модернистичких тековина класика савремене музике), афирмисали, у основи нов и, за тадашњу југословенску средину, сасвим авангардни музички израз. Као једно од најавангарднијих дела послератне југословенске продукције са овог репертоара, свакако би се могао издвојити премијерно представљени *Празвук за сопран и камерни састав* (1959) Владана Радовановића. У поглављу о другом МБЗ-у истакли смо неке од карактеристика овог дела у погледу третмана серијалне технике. Но, треба истаћи и да *Празвук* стоји на линији композиторовог испитивања полифоније, започетог у остварењу *Полифонија 9* (1959). Наиме, начин уодношавања гласова у барокној полифонији, Радовановић је, како сâм истиче, усложио до међусобних уодношавања, не појединачних гласова, већ ‘малих’ независних полифонија (од по више гласова), и то назвао ‘полифонија полифоније’.<sup>630</sup> Ослањајући се, с једне стране, на контрапунктску технику, обезбеђујући у основи органску повезаност дела (видети пример бр. 10, стр. 400), композитор је, с друге стране, специфичним третманом гласа на несемантички текст, тенденцијом ка истраживању звучних боја, те испитивањем оне исконске линије напона и опуштања, као архетипског својства музике саме (отуда и симболика наслова дела), беспоговорно стао у одбрану авангардних постулата послератног музичког стваралаштва. Међутим, није најјасније због чега је критика Симпозијума готово у потпуности заобишла ово остварење, које ће, као несумњиво сведочанство послератног модернизма, године 1963. бити изведено на другом МБЗ-у.<sup>631</sup> У контексту модернистичких настојања треба споменути и *Контрапунктске етиде за дувачки квинтет* (1959) Милка Келемена, које је сâм композитор назвао својом првом већом авангардном композицијом. С једне стране, ово дело ипак показује Келеменову приврженост своје професору Стјепану Шулеку, заговорнику неоромантичарског стилског проседеа, док, с друге стране, оно садржи структурално аморфне и сасвим атоналне сегменте музичког тока са честим изменама метра, већ од самог почетка композиције (видети пример бр. 11, стр. 401). С тим у вези, треба имати

---

<sup>630</sup> Разговор аутора рада са композитором Владаном Радовановићем, вођен у Београду, 26. 9. 2021. године.

<sup>631</sup> Да је након опатијског и бијеналског извођења *Празвук* ушао у концертне дворане, сведочи приказ овог дела из пера Павла Стефановића, поводом извођења у Дому омладине у Београду 1968. године. За ово извођење композитор је камерном саставу, који оригинално чине две флауте, кларинет, виолина, виола и клавир, додао Мартеноове таласе. Видети у: Павле Стефановић, „Празвук“ Владана Радовановића, *Pro musica*, 28, 1968, 7.

на уму да је Келемен у тренутку писања *Контрапунктских етида* већ имао искуства са дармштатским круговима (први пут је Летње курсеве за Нову музику посетио 1957. године), па не чуди композиторов слободнији израз у овом остварењу. О овом свом делу Келемен је оставио и једну занимљиву белешку:

„U duhačkom kvintetu »Kontrapunktičke etude« pisanom 1958. godine za flautu, obou, klarinet, rog i fagot, pronašao sam formalna rješenja koja počivaju na modalnim temeljnim strukturama i na novoj sintaksi, ne zanemarujući u glazbenom obliku eminentno glazbene pokretačke snage. »Kontrapunktičke etude« moja su prva veća avangardna kompozicija u kojoj sam uspio unatoč »lebdećoj plošnosti« i naglašeno racionalnoj skladateljskoj tehnici pokrenuti ono »nesvjesno« uz pomoć »priznatih« kategorija oblika“.<sup>632</sup>

Келеменов ученик, Рубен Радица, такође је био значајна авангардна фигура овог концерта. Изведена су његова *Два комада за клавир оп. 6* (1961), која сведоче о композиторовим промишљањима о израстању музичке форме из природних закона музике и звука (нешто попут Радовановићевог *Празвука*). Музиколог Ерика Крпан истиче да је Радичино дело, заправо, представљало својеврсно отелотворење композиторове такозване поетике звука, која подразумева интерференцију два могућа аспекта звуковности: рационалног и ирационалног. С тим у вези, Ерика Крпан закључује како се у *Два комада за клавир* почетак звуковности везује за рационално, па се она рађа непосредно из мисаоног третирања музичке форме.<sup>633</sup> Овим остварењима треба додати и модернистички оријентисана *Сазвезжја за клавир* (1961) Карла Кромбхолца, у којима се аутор служи кластерском техником, и која су након Симпозијума била уврштена у репертоар другог МБЗ-а (1963).<sup>634</sup>

Као четврту и последњу групацију југословенских композитора на опатијском Симпозијуму издвајамо ауторе који су се представили електроакустичким остварењима. Будући да је, према писању ондашње штампе, са *Концерта синтетске, конкретне и електронске музике* „[...] gotovo stotinjak posjetilaca moralo biti vraćeno jer jednostavno nisu stali u dvoranu [...]“;<sup>635</sup> посебну пажњу посветићемо овом

<sup>632</sup> Milko Kelemen, Avantura oblika, у: Milko Kelemen (ур), *Milko Kelemen. Labirinti zvuka...*, нав. дело, 87–88.

<sup>633</sup> Ерика Крпан, Ruben Radica ili borba protiv gasapa, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 263.

<sup>634</sup> Нешто мање запажена, а ипак на својеврсни начин модернистичка дела југословенских аутора на овом Симпозијуму била су *Токата варијата за клавир* (1962) Крешимира Фрибеца, *Само пева тајни пламен за бас соло и камерни ансамбл* (1962) Рудолфа Бручија, те *Медитације и алегро за клавир* (1962) Милана Ристића, о којем је музиколог Марија Бергамо оставила кратку белешку: „Ekspresivnom, ororom uvodu (disonantni akordi sa kratkim melodijskim fragmentima) suprotstvalja se groteskni rondo sa dve burne epizode. Allegro je još oporiji i hladniji u svom nervoznom isprekidanom toku“. Видети у: Marija Bergamo, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 163.

<sup>635</sup> Nenad Turkalj, O 25 godina djelovanja TMSJ, нав. дело, 11.

электроакустичком концерту, који би се можда могао сматрати и првим целовечерњим концертом електроакустичке музике у Југославији. На годину дана раније одржаном МБЗ-у (1961) југословенској публици представили су се Пјер Шефер и Карлхајнц Штокхаузен, лидери два водећа електронска студија у Европи (париски и келнски), тако да су домаћој јавности донекле биле познате тековине конкретне, односно електронске музике. Упркос опречним реакцијама на концерте електроакустичке музике са првог МБЗ-а, интересовање за овај концерт на опатијском Симпозијуму било је велико, те је за публику било изузетно вредно што је имала прилике да чује, на пример, *Електронску студију 1961* (1961) Јозефа Ридла (Josef Riedl) и *Електру* (1960) Анрија Пусера (Henri Pousseur), сарадника Електронског студија Сименс у Минхену, али и електронско дело *Ноктурно* (1956) Бруна Мадерне, композитора који је заједно са Лучаном Бериом 1955. године основао Електронски студио у Милану (Studio di fonologia musicale di Radio Milano). Поред Јозефа Патковског, који је учествовао у научном делу програма, излажући реферат о пољском Електронском студију (Studio Eksperymentalne Polskiego Radia),<sup>636</sup> на концерту електроакустичке музике био је изведен *Псалм 1961* (1961) Кжиштофа Пендерецког, дело које је реализовано у варшавском студију. У овом остварењу композитор је сјединио електронске и конкретне звукове, који представљају снимљене гласове сопрана и баритона. Критичар *Novog lista*, Јурај Франковић, истиче да је, сасвим противно очекивањима, публика на овај концерт реаговала много повољније него на концерт претходног дана, при чему су посебну пажњу изазвали Мадернин *Ноктурно*, Пендерецков *Псалм 1961*, Пусерова *Електра*, али и *Јахачи апокалипсе* Бранимира Сакача.<sup>637</sup>

Увиђајући велики значај овог концерта, неопходно је дати нешто шири увид у развој и афирмацију електроакустичке музике у Југославији у овом периоду. С обзиром на то да композитор Владан Радовановић наводи годину оснивања Електронског студија Трећег програма Радио Београда (1971) као почетак другог раздобља у историји електроакустичке музике југословенских аутора,<sup>638</sup> период пре оснивања овог Студија може се разумевати као рано раздобље југословенске електроакустичке музике, при чему су управо фестивали савремене музике играли најважнију улогу у афирмацији електронског медија у домаћој музичкој продукцији.

---

<sup>636</sup> Композитор Владан Радовановић управо ће са Патковским сарађивати током свог усавршавања у Варшави 1966. године. Разговор аутора рада са композитором Владаном Радовановићем, нав. дело.

<sup>637</sup> Ј[урај] Ф[ранковић], Prva dva dana nove muzike u Opatiji, *Novi list*, 23. 10. 1962, 1.

<sup>638</sup> Vladan Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića – Sajnos, 2010, 127.

Оно што је још важно истаћи, јесте да ће управо по оснивању МБЗ-а велики број југословенских композитора реализовати студијске боравке у иностранству, усавршавајући се у електронским студијама. Пре свега, ту се издвајају Рајко Максимовић<sup>639</sup> и Александар Обрадовић, који одлазе на усавршавање у Принстон (1965–1966, односно 1966–1967), затим, Владан Радовановић, који борави у Варшави (1966), а Лудмила Фрајт и Јосип Калчић у Плзену (1967). Од хрватских аутора, у иностраним електронским студијама у послератним годинама делују Иво Малец у Паризу (од 1956), затим, Милко Келемен у Минхену (1966–1968), те Натко Девчић у Њујорку (1967–1968), а од словеначких, Дане Шкерл, који се усавршавао у електронском студију у Келну (1957).<sup>640</sup>

Југословенски удео у *Концерту синтетске, конкретне и електронске музике* чинила су дела аутора из Србије (Ерне Кираљ и Јосип Калчић) и Хрватске (Бранимир Сакач и Иво Малец), а критичар Павле Стефановић је као најзапаженија остварења издвојио *Јахаче апокалипсе* (1961) Бранимира Сакача (према Стефановићевом естетском сензибилитету, најснажнија композиција) и *Поему о зори за цитрафон и магнетофон* (1960) Ернеа Кираља, која је, како пише овај српски естетичар, донела потпуно нову концепцију смене дана и ноћи, супротстављајући се традиционалној представи свитања као идиличног призора.<sup>641</sup> Иначе, *Јахачи апокалипсе* Бранимира Сакача заснивају се на прожимању конкретних и електронских звукова, који се комбинују са звуком препарираних оркестарских инструмената,<sup>642</sup> но, ова композиција данас је, нажалост, изгубљена. Један од могућих разлога томе јесу тада још увек неадекватни и непрофесионални услови домаћих тонских студија у којима је Сакач реализовао своја остварења (у Ријечи и Загребу).

Уз помената дела, као успешна извођења Павле Стефановић наводи и остварења Бруна Мадерне, Кжиштофа Пендерецког, Ива Малеца и Јосипа Калчића. Било је сасвим очекивано да обе композиције Ива Малеца – *Чембало-спектар* (1961) и *Дахови* (1961) – буду изузетно запажене на овом концерту. Као што смо већ истакли у вези са

---

<sup>639</sup> Као резултат Максимовићевог истраживања и рада у електронском студију настале су *Две Башоове хаику*, које ће бити изведене на опатијској Трибини 1966. године.

<sup>640</sup> Више о томе у: Miloš Marinković, Yugoslav Electroacoustic Music before the 1970s: Production and Promotion at Music Biennale Zagreb and the Yugoslav Music Tribune, у: Amra Bosnić, Nerma Hodžić-Mulabegović, Naida Hukić (ур), *Music in Society: The Collection of Papers: Music – Nation – Identity/11th International Symposium Music in Society, Sarajevo, October 25–27, 2018*, Sarajevo, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu – Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine, 2020, 571–592, <http://publications.mas.unsa.ba/index.php/zbornik/article/view/46> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>641</sup> Pavle Stefanović, Pouke simpozijuma o novoj muzici, нав. дело, 6.

<sup>642</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, Тезе за реинтерпретацију..., нав. дело, 27.

првим МБЗ-ом, на којем су *Дахови* већ били изведени, овај аутор је још 1956. године остварио контакте са Пјером Шефером, а од 1959. и званично живео у Паризу, те постао први југословенски аутор електроакустичке композиције, говорне кантате *Мавена*.

Поводом овог опатијског концерта, и то посебно о делима Сакача и Малеца, критичар Ђорђе Шаула у *Novom listu* забележио је: „[К]ао најбољи доказ како се ексклузивним изражавањем средствима модерне музике може успјешно послужити, да се добије нама познатија и ближа музика, рјечито говоре неке композиције такозване синтетске, електронске и конкретне музике коју су између осталих приказали на овом симпозијуму Ivo [Малец – прим. ММ] и Branimir Sakač једнако као и полски композитори“.<sup>643</sup>

О неупитном значају овог електроакустичког концерта из 1962. године, сведочи и то да су са његовог програма чак три електроакустичка остварења југословенских аутора (у питању су *Дахови* Ива Малеца, *Јахачи апокалипсе* Бранимира Сакача и *Поема о зори* Ернеа Кираља),<sup>644</sup> годину дана касније изведена и на другом Музичком бијеналу Загреб (1963).

#### **IV 4. Збивања по завршетку опатијског Симпозијума: специфична улога Павла Стефановића**

Цео Симпозијум *Нова музика и музичка интерпретација* из 1962. године био је, заправо, први конкретнији резултат ранијег плана о Великом фестивалу озбиљне музике, чија је идеја још од 1951. године, како је Бранимир Сакач касније подвукао, „[...] latentno ostala negdje међу нама“.<sup>645</sup> Симпозијум је недвосмислено доживео велики одјек у музичким круговима Југославије, али је Сакач, као главни креатор опатијских музичких збивања, знао да се пуна афирмација домаћег музичког стваралаштва не може манифестовати без системске и континуиране подршке у виду одређене манифестације, која ће популаризацију и афирмацију домаћег музичког стваралаштва поставити као свој главни задатак. Такође, Сакач је био свестан чињенице да југословенски композитори могу да очекују ‘видљивост’, односно

---

<sup>643</sup> Ђорђе Šaula, нав. дело, 6.

<sup>644</sup> У поглављу о МБЗ-у говорили смо о нејасноћи у вези са *Импровизацијама* Јосипа Калчића, под претпоставком да је и ово електроакустичко остварење са опатијског Симпозијума можда било уврштено у програм другог МБЗ-а (Видети поглавље о МБЗ-у).

<sup>645</sup> Uvodna riječ umjetničkog direktora JMT prof. Branimira Sakača, 10. Jugoslavenska muzička tribina 31. 10–4. 11. 1973: *Izvanredni bilten* (6), 3. 11. 1973, 2.

‘чујност’ у светским музичким оквирима једино на темељу развоја аутентичног језика савремене музике, а чијем би формирању потенцијално могла да допринесе манифестација јединственог, радног карактера, са фокусом на повезивању свих развијених и мање развијених музичких средина Југославије. Стога, оно што је веома занимљиво, а произилази из сећања Бранимира Сакача, јесте да је, заправо, по одржавању Симпозијума Јосип Стојановић предложио стварање Трибине на којој би се представило домаће музичко стваралаштво, „[...] gdje bi se odrazilo svo bogatstvo i sva raznolikost toga stvaralaštva, i gdje bi se iz godine u godinu mogao pratiti stvaralački rad jugoslavenskih kompozitora“.<sup>646</sup> Уосталом, ово ни не треба да чуди, узмемо ли у обзир чињеницу да је Стојановић, заједно са Вуљевићем и Келеменом, био најодговорнији за формирање програмске физиономије загребачког Бијенала (до тада двапут одржаног), те да је из прве руке могао да упореди савремено стваралаштво домаћих и иностраних композитора, а што је директно предодредило физиономију опатијске Трибине, као платформе која би помогла да се тај јаз на релацији домаће – инострано сузбије. Такође, треба истаћи да је, баш као и Вуљевић, Стојановић заузимао значајне позиције у послератном музичком животу (од 1945. до 1960. био је сарадник и уредник у Радио Загребу, од 1957. председник Удружења композитора лаке музике Хрватске, а од 1960. директор Концертне дирекције Загреб), па је сасвим логично што је Сакач приликом организације опатијске Трибине настојао да оствари што присније контакте са учесницима музичког естаблишмента датог тренутка.

Као што смо раније истакли, у јубиларној публикацији ЈМТ изостављено је име Павла Стефановића, као једног од учесника у процесу оснивања ове манифестације. Врло је могуће да је то последица тога што Стефановић није био директно укључен у организационе структуре опатијске Трибине, већ је његова улога, пре свега, била саветодавна. Међутим, упркос томе, изненађујуће је да чак ни Бранимир Сакач, у свом осврту на оформљавање опатијске Трибине не спомиње тај веома важан Стефановићев удео.<sup>647</sup> Стога је за обухватан увид у разгранат процес утемељења Југословенске музичке трибине, неопходно посветити пажњу Павлу Стефановићу, чија улога у креирању физиономије ове манифестације, а што нам потврђује његова богата кореспонденција са Бранимиром Сакачем, није нимало занемарљива.

Наиме, по одржавању опатијског Симпозијума, Бранимир Сакач отпочиње преписку у виду ‘консултација’ око даљих музичких активности у Опатији, са

---

<sup>646</sup> Исто, 3.

<sup>647</sup> Видети у: Исто.

београдским филозофом, књижевником, естетичаром и музичким критичарем Павлом Стефановићем, у чије је ревносно интересовање како за Музички бијенале Загреб, тако и за опатијски Симпозијум, Сакач могао директно да се увери и путем Стефановићевих врло минуциозних приказа ових манифестација.<sup>648</sup> Као аутор старије генерације, који је перманентно био фокусиран на најмодерније појаве београдског музичког живота,<sup>649</sup> Павле Стефановић се својим пером заиста представио као један од најистакнутијих подржавалаца утемељења фестивала савремене музике. Нема сумње да је Стефановићев у потпуности позитиван утисак са концерта електроакустичке музике у оквиру опатијског Симпозијума, улио Сакачу наду да ће код београдског естетичара наићи на пуну подршку и разумевање за даља збивања на пољу фестивализације савремене музике.

Очигледне су и аналогije у естетичким назорима Бранимира Сакача и Павла Стефановића у вези са различитим феноменима савремене музике, као што су, на пример, електроника или авангардни поступци Пољске школе. Док Сакач (што смо и раније споменули) године 1962. наводи како ће развој електронике довести до „[...] novog i u budućnosti još nesagledivog razvoja muzike“,<sup>650</sup> Стефановић те исте године бележи како је електроакустичка музика, истина, дезавуисала мелодiku и тематику, али је, с друге стране, омогућила „[...] огромно, нечувено проширење поља звучних боја“.<sup>651</sup> Или, док Сакач говори како послератни пољски композитори стоје „[...] u prvim redovima nove muzike [изграђујући – прим. ММ] свој однос i vlastiti stav prema svojoj muzičkoј ероhi“,<sup>652</sup> Стефановић наводи да се, међу бројним експерименталним тенденцијама савремене музике, фокусираним искључиво на формално-техничке

---

<sup>648</sup> Реч је о следећим Стефановићевим текстовима: U korak sa novim zvučnim strukturama (Na Međunarodnom bijenalu savremene muzike u Zagrebu), *Književne novine*, 146, 2. 6. 1961, 2; Pouke simpozijuma o novoj muzici, *Književne novine*, 183, 2. 11. 1962, 6–7; Савремени језик музике (Шта смо добили а шта изгубили са електронском музиком), *Политика*, 4. 11. 1962, 17; O Bijenalu i elektronskoј muzici, *Novi list*, 25. 5. 1963; Savremene protivrečnosti u muzici Zagrebačkog bijenala, *Književne novine*, 198, 31. 5. 1963, 1, 10.

<sup>649</sup> Павле Стефановић још се у међуратном периоду залагао за модерну музику, супротстављајући се, на пример, остварењима музичког импресионизма. Видети у: Роксанда Пејовић, Павле Стефановић, апологет модерне музике у Београду у другој половини XX века, у: Соња Маринковић, Јелена Јанковић-Бегуш (ур), *О укусима се расправља: Павле Стефановић (1901–1985): тематски зборник*, Београд, Музиколошко друштво Србије – Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Катедра за музикологију, 2017, 109.

<sup>650</sup> Branimir Sakač, *Novi zvuk u filmskoј muzici*, нав. дело, 67.

<sup>651</sup> Павле Стефановић, Савремени језик музике (Шта смо добили а шта изгубили са електронском музиком), *Политика*, 4. 11. 1962, 17. Наведено према: Роксанда Пејовић, *Павле Стефановић...*, нав. дело, 112.

<sup>652</sup> Branimir Sakač, *S margina Prvog muzičkog biennala* (рукопис), 1961. Наведено према: Truda Reich, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb, Školska knjiga, 1972, 299.

проблеме, авангардни профил Пољске школе издваја по томе што је редак ‘хумани’ „[...] primer održavanja suštine u izmenjenom obličju, jeziku i ruhu“.<sup>653</sup>

Иако је Сакач био протагониста модернистичких тенденција у послератној Југославији, он је савремену музику ипак сматрао вредном једино уколико не искључује ‘хуманизујуће својство’. Тиме ставови овог композитора поново коинцидирају са његовим, очигледно, идеолошким сродником, Рудолфом Бручијем, који је на поменутом Конгресу СОКОЈ-а, истакао и ово: „Ми, jugoslovenski kompozitori pod savremenom muzikom mislimo na stvaralaštvo, koje modernom tehnologijom izražavanja teži humaniziranju i komunikativnosti muzike kao umetničkog čina“.<sup>654</sup> Указујући на недвосмислене заслуге савремене музике за отварање до тада потпуно непознатих ‘светова звука’, Сакач пред савремену музику поставља слушачке захтеве, које формулише на следећи начин: „Ја очекујем од нје да ће ми рећи нешто есенцијално, нешто битно, о мени, о моме свијету, о мојој суштини и о мојој слободи, али не на когнитиван начин него на умјетнички начин“.<sup>655</sup> Стога не изненађује што је Сакач, поводом иницијативе за приређивање ‘сталне’ манифестације савремене југословенске музике, планиране за јесен 1963. године у Опатији, упутио писмо Павлу Стефановићу, с молбом да за тај предстојећи догађај припреми излагање под насловом *За нови музички хуманизам*. Сакач је, према сопственим речима, идеју за ангажовање београдског естетичара добио читајући један од Стефановићевих текстова, објављених у *Telegramu*. Међутим, увидом у садржај овог загребачког часописа који Сакач спомиње (издање од 31. маја 1963. године), јасно се види да није посреди Стефановићев чланак, већ његова сасвим кратка изјава поводом завршетка другог МБЗ-а, којом је српски естетичар подвукао следеће: „[Š]то се тиче мог stava prema različitim avangardnim ostvarenjima u suvremenoj muzici, vjerujem da nije greška u samoj ideji pojedinog novog sistema, nego u načinu na koji se njime koristi. Nove zvučne mogućnosti treba upotrebljavati – a ne zloupotrebljavati“.<sup>656</sup> Придружујући се Стефановићевим аргументацијама да послератна авангарда очигледно има могућности да се ефикасно супротстави нападима који се на

---

<sup>653</sup> Pavle Stefanović, U susret novom muzičkom humanizmu: Glad Kžištofa Pendereckog za novim zvukom (Emisija Trećeg programa Radio Beograda, 1967), у: Ivan V. Lalić (ур), *Pavle Stefanović: Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 351.

<sup>654</sup> Rudolf Bručić, нав. дело, 34.

<sup>655</sup> Видети у: Branimir Sakač, Umjetničko-sociološka tribina Jugoslavenske muzičke tribine’78 (Referati II), Ја – слушалац, *Muzika*, 1/3, 1979, 52.

<sup>656</sup> Писмо Бранимира Сакача Павлу Стефановићу, Опатија, 21. 6. 1963, у: Кореспонденција Павла Стефановића и Бранимира Сакача, вођена током 1963. године, Приватна архива композиторке Иване Стефановић, Београд; Pavle Stefanović, Odjeci drugog zagrebačkog Bijenala suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 162, 31. 5. 1963, 7.



њу врше у контексту хуманистичке алијенације, Сакач у писму београдском колеги, позивајући се на наведени цитат, пише:

„Ако је дакле тако, а ја сам увјерен да је тако, онда то значи да за саму dehumanizaciju (ако је то права ријеч) нису криви звукови или електронске вибрације, него они који на извјестан начин отуђено од човјека примјенјују те звукове и вибрације [...]. Ваš као што се боримо да humaniziramo nuklearnu energiju, и да је употребимо на добробит људи, умјесто на њихово уништење. Управо тај задатак у музици – то сам не једном истicao и naglašavao – да се новим средствима изразе људски садржаји и емоције (које не морају бити само романтично-espresivне [sic!]) mogao би postati најјачим pokretačem наше, jugoslavenske suvremene muzike (као што се то догодило и са полјском музиком), jer су и наше преокупације и наш mentalitet другачији од mentaliteta Nijemaca, Talijana itd [...]. Treba да preuzmemo inicijativu, kolikogod možemo“.<sup>657</sup>

Иначе, временска подударност и идејна блискост у исказивању ставова о хуманизму у савременој музици, може се уочити и између Бранимира Сакача и хрватског критичара Петра Селема. Наиме, само недељу дана после објаве запажања Павла Стефановића о савременој музици са Бијенала, а која су на својеврстан начин постала смерница даљим Сакачевим размишљањима у овом пољу, у часопису *Telegram* објављен је чланак Петра Селема, под насловом *Novi humanizam suvremenog muzičkog izraza u djelima poljskih kompozitora* (1963). Иако у преписци која нам је била доступна, Сакач не наводи Селемов текст, мало је вероватно да он није имао увид у њега, будући да је објављен у јеку реакција на тек завршени други Бијенале, и то у истом часопису на чији се претходни број Сакач позивао. С тим у вези, Селемови закључци о томе како је пољски композитор Лутославски потврдио [...] *zaostalost svih teorija koje preporučuju beskrajno razvlačenje folklornih, klasičnih i romantičnih formula pod izlikom neposredne razumljivosti i prijemljivosti*“,<sup>658</sup> те да је [...] *poljska glazba otišla najdalje u humanizaciji glazbeno-izražajnih tehnika, da је u nove oblike uspjela unijeti do sada maksimalan i maksimalno prijemljiv humani sadržaj [...]*“,<sup>659</sup> заиста се могу интерпретирати као својеврсни оријентир сазревања визије Бранимира Сакача о путањи југословенске савремене музике.

Водећи се тезом да је развој југословенске музике у смеру ка конституисању сопствене и препознатљиве музичке културе (а што је на другом МБЗ-у управо демонстрирала пољска група композитора), суштинско питање музичког напретка, Сакач у наставку писма од јуна 1963. године, Стефановића извештава:

<sup>657</sup> Писмо Бранимира Сакача Павлу Стефановићу, Опатија, 21. 6. 1963, нав. дело.

<sup>658</sup> Petar Selem, *Novi humanizam suvremenog muzičkog izraza u djelima poljskih kompozitora*, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 163, 7. 6. 1963, 7.

<sup>659</sup> Исто.

„Zbog toga smo, evo, dragi Pavle, odlučili da u oktobru ove godine, unutar ‘DANA SUVREMENE MUZIKE’,<sup>660</sup> dademo riječ jugoslavenskoj muzici, u tzv. ‘Tribini jugoslavenske muzike’, i da nam tema bude ‘Za novi muzički humanizam’. Ja znam, i svjestan sam toga, da je problem humanizma, a posebno ‘novog’ humanizma, veoma složen problem, da se njega može riješiti prije svega stvaralačkim putem, djelima koja će zračiti tim humanizmom spontano i uvjerljivo, i da je veoma teško postaviti neke teoretske premise ili ukazivati na putove tog umjetničkog humanizma. Ipak, već bismo mnogo sami sebi pomogli, kad bismo istakli bar našu težnju za jednom drugom vrstom muzičkog izražavanja suvremenim kompozicionim sredstvima, nego što je to slučaj kod Cagea ili pristalica Darmstadtskog pravca“.<sup>661</sup>

Неколико недеља касније, у новом писму упућеном Павлу Стефановићу, Сакач додатно описује задатке и циљеве савремене југословенске музике, из чега закључујемо да је предстојећа манифестација идејно замишљена као потенцијални полигон за њихово остваривање. Закупљен и готово опчињен таквим визионарским пројектом, Сакач наводи: „Ако pokročimo dakle vlastitim putem, ako iskoristimo mogućnost građenja jedne nove muzike (već u nama možda prisutne) koja neće posve odbaciti tradiciju, a koje će biti nova i napredna, manje rušilačka a jednako hrabra, manje negatorska a jednako istraživalačka [...] onda ćemo iskoristiti naš čas u ovom vremenu.“<sup>662</sup>

Како је у међувремену усаглашено да Стефановићево предавање буде уприличено под нешто измењеним насловом, *За хуманизам у новој музици*, Бранимир Сакач у писму од јула 1963. Стефановића упућује на аспекте које би у оквиру предавања требало представити публици. Речима, „U Vašem predavanju o ‘novoj’ muzici nikako ne bismo se smjeli ograničiti samo na konkretnu, sintetsku i elektronsku muziku [veћ je – прим. ММ] potrebno uzeti u obzir sva muzička područja“.<sup>663</sup> Дакле, Сакач подвлачи важност представљања свих тенденција у савременој музици, не само авангардних, чиме јасно упућује на концепт будуће Југословенске музичке трибине.

Упркос интензивним ангажовањима, до реализације Дана савремене музике 1963. године није дошло, а као један од потенцијалних разлога, Павле Стефановић у писму Вељку Милошићу (спорадично укљученом у ову кореспонденцију), као могући разлог наводи велики земљотрес,<sup>664</sup> који је у јулу те године задесио Скопље, а што је економски оштетило целу државу. Ипак, у писму од 11. септембра 1963. године, Сакач обавештава Стефановића да су Дани савремене музике одложени за следећу годину, уз

---

<sup>660</sup> План је био да се Дани савремене музике одрже од 18. до 20. октобра 1963. године у Опатији, али ова идеја није реализована.

<sup>661</sup> Писмо Бранимира Сакача Павлу Стефановићу, Опатија, 21. 6. 1963, нав. дело.

<sup>662</sup> Писмо Бранимира Сакача Павлу Стефановићу, Опатија, 10. 7. 1963, у: Кореспонденција Павла Стефановића и Бранимира Сакача, вођена током 1963. године, нав. дело.

<sup>663</sup> Исто.

<sup>664</sup> Писмо Павла Стефановића Вељку Милошићу, Београд, 28. 8. 1963, у: исто.

образложење да је културно-туристичка организација града Опатије „[...] došla u finansijske poteškoće, jer je ove godine otvorila Casino i uredila jedan brod kao restoran“.<sup>665</sup>

Међутим, иако се иницијалне идеје о Данима савремене музике у Опатији нису спровеле у дело, то није утицало на јењавање Сакачевог организаторског ентузијазма, будући да ће се већ у том периоду са великим жаром посветити уобличавању физиономије ЈМТ. С тим у вези, Сакач у новембру 1963. године писмом обавештава Стефановића: „Žao mi je, što ove godine ništa nismo mogli ostvariti u Opatiji. Nadam se ipak, da ćemo slijedeće godine, ako bude više materijalnih sredstava, ipak nešto učiniti. Planiramo održavanje ‘I. jugoslavenske muzičke tribine’, kao informativne i diskusione platforme jugoslavenske muzike“.<sup>666</sup> У жељи да ‘чује’ Стефановићево мишљење, Сакач неколико дана после овог, упућује ново писмо у Београд, у коме додатно објашњава идејни концепт будуће ЈМТ, који ће се (како ће се испоставити) готово без разлике обистинити. У том писму Сакач Стефановићу пише:

„Kao i u svim drugim prilikama, obraćam se Vama kao jednom od prvih da čujem mišljenje, savjete i sugestije. Radi se o ‘JUGOSLAVENSKOJ MUZIČKOJ TRIBINI’, manifestaciji umjetničkog, informativnog i diskusionog karaktera, koja bi se stalno održavala u Opatiji u mjesecu oktobru<sup>667</sup> svake godine [...]. Zamisao jest, da se na toj ‘Tribini’ bez obzira na stilsku orijentaciju ili način komponiranja, izvode sva kvalitetna jugoslavenska muzička djela, kako bi se pružila prilika za međusobno upoznavanje i umjetničku konfrontaciju različitih tendencija. Mislim da je to u osnovi najzdraviji put za razvitak muzičkog stvaralaštva jedne zemlje“.<sup>668</sup>

Бранимир Сакач није предуго чекао на одговор – две седмице касније Павле Стефановић је у писму подвукао да га прилично радује идеја такве манифестације, али уз бојазан да не види довољно ентузијаста у музичким круговима Југославије, који би се здушно одазвали активном ангажовању око таквог пројекта. С тим у вези, Стефановић пише како је планирана Југословенска музичка трибина диван документ Сакачевог личног истраживачког и духовног немира, али да (испоставиће се да ипак није био у праву) сумња да [...] ta plemenita vatra jednog radoznalog mislioca i umetnika koji teži totalnoj aktuelizaciji muzike može zapaliti pretežnu većinu naših muzičara, taj krmeljivi kadar profesora naših muzičkih akademija, halapljivih proždrljivaca i vazda budnih

---

<sup>665</sup> Сакач у писмо додаје и ово: „Samo je brod stajao 65.000.000 dinara, a sada je nažalost u pasivi, pa se to odrazilo i na našu situaciju. Nadamo se, da će se slijedeće godine ova finansijska situacija popraviti, pa bismo možda već u proljeće išli sa predviđenim programom“. Писмо Бранимира Сакача Павлу Стефановићу, Ријека, 1. 9. 1963, у: исто.

<sup>666</sup> Писмо Бранимира Сакача Павлу Стефановићу, Загреб, 15. 11. 1963, у: исто.

<sup>667</sup> Опатијска трибина ће ипак бити претежно приређивана у месецу новембру.

<sup>668</sup> Писмо Бранимира Сакача Павлу Стефановићу, Опатија, 23. 11. 1963, у: Кореспонденција Павла Стефановића и Бранимира Сакача, вођена током 1963. године, нав. дело.

lovaca na visoke plate, na tezgaroške honorare iz raznih filijala, koje su pootvarali iz jedine brige za svoje džepove i ni radi čega drugog [...].<sup>669</sup>

Ова преписка, за коју музиколог Ана Котевска истиче да се одвијала између два пола: „[...] „идеолошко-естетичког разматрања појма ‘хуманизма у музици’ и лицитирања конкретних имена тадашњих савремених евро-америчких композитора као пожељних репера и узора југословенских композитора [...]“;<sup>670</sup> на својеврстан начин указује и на промену Сакачевих идеолошких и уметничких назора. Најпре, уочавамо да се Сакач оградио од првобитне формулације ‘савремена музика’ у називу новог фестивала. Тако је од првобитних Дана савремене музике, као фестивала који би, пре свега био оријентисан ка авангарди, Сакач стигао до идеје о Југословенској музичкој трибини, као манифестацији која би у свој програм ‘пропустила’ сва стилска и композициона техничка остварења. Нема сумње да је Сакач увидео да се једино на тај начин може ‘одвојити жито од кукоља’, не би ли се, потом, постигао евентуални консензус југословенских музичара за даље усмерење домаћег музичког стваралаштва на путу ка међународној афирмацији. Званичну сагласност и потврду оправданости финалне концепције опатијске Трибине, исказаће и Павле Стефановић у свом првом осврту на ову манифестацију 1964. године, окарактерисавши је ‘истинском смотром реалне ситуације у савременој југословенској музици’.<sup>671</sup>

Поводом десетогодишњице ЈМТ Сакач је истакао да је донекле и потпуно логично што је ова 1963. година остала ‘празна’ јер, иако се Симпозијум завршио успешно, „[...] увидјели смо да то није оно право што треба Опатији, увидјели смо и то, да су проблеми нашег музичког живота много шире и сложенје, и да питање његова развоја лежи у што ширеј афирмацији нашег музичког стваралаштва и музичке репродуктивне умјетности“.<sup>672</sup>

Недвосмислено је да је уз опатијски Симпозијум *Нова музика и музичка интерпретација*, Музички бијенале Загреб био други најважнији догађај који је Сакачу побудио жељу за остваривањем континуитета у активностима опатијског Центра за Нову музику. Не треба заборавити да је Бранимир Сакач већ на првом МБЗ-у остварио активно учешће као коментатор дела југословенских композитора, која су с

---

<sup>669</sup> Писмо Павла Стефановића Бранимиру Сакачу, Београд, 2. 12. 1963, у: исто.

<sup>670</sup> Узори су превасходно виђени у композиторима Пољске школе. Видети у: Ана Котевска, Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера, у: Соња Маринковић, Јелена Јанковић-Бегуш (ур), нав. дело, 213.

<sup>671</sup> Pavle Stefanović, Osvrt na „Jugoslovensku muzičku tribinu“ u Opatiji, *Književne novine*, 238, 11. 11. 1964, 6, 10.

<sup>672</sup> Branimir Sakač, Riječ – U povodu IX Jugoslavenske muzičke tribine, *Jugoslovenska muzička tribina: Bilten br. 3*, 10. 11. 1972, Архив Cantus d.o.o., Загреб.

магнетофона у просторијама студија Радио-телевизије Загреб представљена бијеналској публици.<sup>673</sup> Међутим, говор Бранимира Сакача у лето 1964. године, дакле, након одржана два МБЗ-а, и само неколико месеци пре одржавања ЈМТ, сасвим је индикативан за његове потоње ‘опатијске акције’:

„Već svojom prvom pojavom Biennale je, što se tiče nas, postao jednim od svjedočanstava, koje kaže da smo prestali biti kulturnom i muzičkom periferijom, u organizacionom i manifestacionom smislu, i da smo u stanju – ovdje, na našem terenu – ostvariti jedan umjetnički centar svjetskih razmjera, o kome se govori i o kome se vodi računa. Festival dakle imamo, sada nam je potreban i stvaralački potencijal. Poljaci ga nesumnjivo imaju. Česi i Slovaci na primjer, na bazi svoje velike tradicije, orgonim koracima kroče prema izvanrednoj afirmaciji posve suvremenog i aktuelnog muzičkog izraza. Da li ga imamo mi? Odgovor na ovo pitanje presudan je koliko po budućnosti naše muzike, toliko i po budućnosti Biennala. Jer Biennale bez afirmacije jedne jake, originalne i samostalne jugoslavenske muzike gubi svoj smisao, prestiž i domet. Takav Biennale bio bi mrtvo slovo na papiru, a ne živ stvaralački organ jedne kulture. Evo, upravo zbog toga u ovom času, pred jugoslavenskim muzičkim stvaraocima stoje sada posve izvanredni, veliki zadaci. Sve ovisi o tome, hoće li oni biti riješeni, hoće li jugoslavensko muzičko stvaralaštvo – izlazeći sada iz perifernog stanja – ne samo doseći suvremeni tehničko-kompozicioni nivo, već uspjeti da se razvije u neovisnu, originalnu i na bazi vlastitog umjetničkog senzibiliteta profiliranu pojavu. Pojavu i tvorevinu koja će se ravnopravno uvrstiti, a ne podrediti suvremenom muzičkom kretanju“.<sup>674</sup>

Дакле, одржавање МБЗ-а без сумње је Сакача додатно стимулисало да финализује идеју о, спрам загребачком, испоставиће се, комплементарном фестивалу савремене музике у Опатији. Наиме, у овом Сакачевом говору, у коме се, реферирањем на загребачки Бијенале, наводи да, „[f]estival dakle imamo, sada nam je potreban i stvaralački potencijal [...]“;<sup>675</sup> ишчитавамо да је овај међународни фестивал на својеврстан начин трасирао концепцију опатијске Трибине. Јер, ако у наставку Сакач указује на то да „[...] Biennale bez afirmacije jedne jake, originalne i samostalne jugoslavenske muzike gubi svoj smisao, prestiž i domet [...]“;<sup>676</sup> онда је сасвим јасно да је опатијска Трибина, као манифестација ‘радног карактера’, зацело замишљена као један од механизма за потенцијално извршење ‘вечне’ мисије Бранимира Сакача – обликовања аутентичног југословенског музичког стваралаштва, које би само као такво могло да парира светским токовима савремене музике.

<sup>673</sup> *Muzički biennale Zagreb 17–24. V 1961*, нав. дело.

<sup>674</sup> Наведено према: Nenad Turkalj, *O 25 godina djelovanja TMSJ*, нав. дело, 12.

<sup>675</sup> Исто.

<sup>676</sup> Исто.

#### IV 5. Корелације између Југословенске музичке трибине (Опатија) и Музичког бијенала Загреб

Детаљним увидом у податке о опатијској манифестацији из постојећих извора, фестивалских билтена и критика објављиваних у штампи, ствара се забуна о години утемељења Југословенске музичке трибине. Наиме, поменути чланак Андрије Томашека, *Uz opatijski simpozij. Za afirmaciju novog i muzici...*, иде у прилог тумачењима опатијског Симпозијума (1962) као прве Трибине, будући да аутор у тексту изражава наду да ће његови програмски предлози у вези са обавезним анализама дела савремене музике у оквиру концерата, бити уважени од стране организатора приликом следећег скупа у Опатији.<sup>677</sup> (подвукао ММ) Осим тога, у извештају са Симпозијума за лист *Oslobođenje*, закључује се како „[o]vakvi simpozijumi, kako je zamišljeno, ubuduće treba da se održavaju svake godine u okviru muzičkog programa »Oktoбар u Opatiji«“,<sup>678</sup> док је три године касније, сарадник ових сарајевских новина, Зијо Кучукалић, у приказу опатијске манифестације из 1965. године, говорио као о трећој Трибини.<sup>679</sup> Уз Томашека, сâм Бранимир Сакач упућује на нераскидиву везу опатијског Симпозијума и ЈМТ, будући да поводом организовања девете ЈМТ (1972) наводи да би она могла да се перципира и као јубиларна десета, уколико Симпозијум из 1972. године схватимо као прву ЈМТ.<sup>680</sup> Такође, Сакач истиче и чињеницу да се већ на почетку ЈМТ јасно уврежила мисао да је опатијски Симпозијум, уз МБЗ, био њен апсолутни иницијатор. Он то без сумње јесте, али Сакач указује и на то да су Симпозијум *Нова музика и музичка интерпретација* и Југословенска музичка трибина садржински ипак биле две различите концепције, будући да се Симпозијум „[...] bavio pitanjima i fenomenima nove muzike našeg vremena, a pred Tribinu je postavljen zadatak afirmacije našeg muzičkog stvaralaštva, bez obzira na stilove, umjetničke orijentacije i način muzičkog izražavanja pojedinog autora“.<sup>681</sup>

Речима да „Jugoslavenska muzička tribina nije festival, nego instrument međusobnog upoznavanja, informativni pregled stvaranja u razdoblju od posljednje tri godine, za nas same, da se bolje upoznamo, razumijemo i tako zbližimo“,<sup>682</sup> Бранимир Сакач отворио је

<sup>677</sup> А[ндрија] Томашек, *Uz opatijski simpozij...*, нав. дело, 7.

<sup>678</sup> Аноним., *U Opatiji će se održati simpozijum »Nova muzika i muzička interpretacija«, Oslobođenje*, 17. 10. 1962. 6.

<sup>679</sup> Зијо Кучукалић, *Epur [sic!] si muove (Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji)*, *Oslobođenje*, 14. 11. 1965, 6.

<sup>680</sup> Бранимир Сакач, *Riječ – U povodu IX Jugoslavenske muzičke tribine*, нав. дело.

<sup>681</sup> Исто.

<sup>682</sup> Nenad Turkalj, *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, нав. дело, 12.

званично прву ЈМТ, одржану новембра 1964. године у Опатији. Иако је тек по завршетку ЈМТ Сакач најавио формирање одбора ове манифестације, који би требало да дефинише пропозиције и изради статут, а „[...] што ће omogućiti da Tribina postane službena samostalna ustanova muzičkog karaktera“,<sup>683</sup> уводни текст из Програмске књижице ЈМТ'64 већ нас на својеврсни начин упознаје са профилем ове манифестације. Стога, овај текст у форми незваничног 'статута' преносимо у целости:

„Jugoslavenska muzička tribina je umjetnička manifestacija koju je pokrenula Pozornica Opatija uz suradnju Udruženja kompozitora, Udruženja muzičkih umjetnika Hrvatske, Muzičkog biennala Zagreb, Jugoslavenske radio-televizije i Saveza udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije. Убацити скенирани текст за статут

Jugoslavenska muzička tribina održavat će se u Opatiji redovno svake godine, pa će se tu naći i sastati jugoslavenski i inozemni muzički stvaroci, muzički umjetnici, kritičari i predstavnici muzičke i kulturne javnosti. Tu će oni moći da čuju i upoznaju jugoslovensko muzičko stvaralaštvo iz proteklog perioda od godinu ili dvije godine dana, da iznesu svoje umjetničke stavove i da ostvare plodonosnu razmjenu mišljenja, i – sakupljeni na jednom mjestu – da se lično bolje upoznaju i na taj način ožive onaj međusobni kontakt koji je neophodan u jednoj dinamičnoj kulturnoj zajednici.

U izboru programa Jugoslavenske muzičke tribine vlada potpuna ravnopravnost sviju stilskih orijentacija, načina komponiranja i upotrebe kompoziciono-tehničkih sredstava. Ovdje se susreću svi stilovi i sve umjetničke orijentacije u slobodnoj konfrontaciji i slobodnom izboru.

Jugoslavenska muzička tribina ima još jedan cilj: da pridonese razvoju našeg suvremenog ali istodobno i autohtonog umjetničkog jezika, kao odraza vremena i epohe u kojoj živimo, ali i odraza našeg vlastitog senzibiliteta i našeg načina umjetničkog doživljavanja.

Sva ova nastojanja oko Jugoslavenske muzičke tribine našla su u Opatiji, kao istaknutnom kulturno-turističkom centru, pogodno tlo za daljni razvitak“.<sup>684</sup>

Констатације да ова манифестација није фестивал, већ информативни, а додали бисмо и документациони, преглед југословенског музичког стваралаштва, те да ће се на њој 'сусретати' сви актуелни стилски и композиционо-технички правци, наводе нас на закључак да је програмска оријентација ЈМТ садржана у идеји да се без ригорозних и стриктних критеријума селекције, из године у годину представља укупна југословенска музичка продукција (наравно, реч је о, како ће се испоставити, углавном оним делима насталим у времену између две ЈМТ). Тако је на ЈМТ, као националном

---

<sup>683</sup> М. Л. К., У Опатији завршена Југославенска музичка трибина, *Novi list*, 23. 11. 1964, 2. Занимљиво је уочити да се у овом тексту наводи како ће се ЈМТ одржавати сваке друге године. Да је таква пракса усвојена, то би значило да би ЈМТ била одржавана оних (парних) година када се не одржава МБЗ.

<sup>684</sup> Primož Ramovš, Ruben Radica, Ivo Petrić (ур), нав. дело.

фестивалу, замишљеном попут музичког сајма,<sup>685</sup> на којем би се заједно представили и млади композитори (међу којима су поједини још увек похађали студије композиције) и они који су чинили сâм врх југословенског музичког стваралаштва – критеријуми појма савременог били крајње аморфни. Међутим, потреба за манифестацијом овако широко постављеног програма, несумњиво је иницирана догађајима на пољу савремене музике који су јој непосредно претходили, а у првом реду збивањима на МБЗ-у, чији је репертоар, као што смо видели, показао оштру дискрепанцију у погледу естетичких тенденција савремене музике између остварења југословенских и иностраних аутора. Осим што је МБЗ, као међународни фестивал савремене музике транспарентно покренуо бројна питања о позицији музичког стваралаштва Југославије у контексту актуелних уметничких збивања у свету, овај фестивал појавиће се и као директни организатор и институционална подршка ЈМТ. Стога је неминовно указати на улогу МБЗ-а у формирању ЈМТ, чиме се отвара проблематика односа, или боље рећи блискости опатијске и загребачке манифестације.

Наиме, улога МБЗ-а у оснивању ЈМТ апострофирана је у релевантним публикацијама, али није се детаљније залазило у проблематику заједничких платформи ових манифестација. Пре свега, у Каталогу ЈМТ поводом 20 година од оснивања, истиче се како су у залеђу свих околности настанка ЈМТ стајале, заправо, тенденције које су подстакле оснивање МБЗ-а 1961. године.<sup>686</sup> Сумирајући уметничке струје на петнаестом МБЗ-у (1991), поводом тридесетогодишњице ове манифестације, музиколог Ева Седак је ЈМТ атрибуирала ‘дететом’ загребачког фестивала, које је, према њеним речима, временом постало „[...] *svojevrsnom selektivnom ‘probom’ za Biennale*“.<sup>687</sup> Поред тога, у монографији ЈМТ поводом 40 година манифестације, такође се у контексту њеног утемељења наводи како је ЈМТ, између осталог, представљала полигон на којем се деценијама обављао избор најбољих дела „[...] *као prvi selekcijski krug koji je potom tako izabrana djela dovodio u program Muzičkog biennala Zagreb*“.<sup>688</sup>

---

<sup>685</sup> Како наводи музиколог Кораљка Кос, „[r]iječ »sajam« nema u ovom slučaju pogrđan prizvuk. Ona samo ističe jedan od osnovnih ciljeva Tribine, zadatak preko kojeg se u našoj muzičkoj praksi, na žalost, tako često olako prelazi: omogućiti jugoslavenskom kompozitoru plasman u zemlji i inozemstvu, informirati najširu javnost o novim djelima našeg muzičkog stvaralaštva, pomoći da ono – putem snimaka, ploča, televizijskih i radio izvedbi prođe u naš svakodnevni muzički život [...]“ Видети у: Koraljka Kos, нав. дело, 6.

<sup>686</sup> Nenad Turkalj (yp), 20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983), нав. дело, 10.

<sup>687</sup> Eva Sedak, *Oko Biennala: Press u Pressu, Društvo skladatelja Hrvatske*, 8. 4. 1991, у: Ana Gotovac-Vuković, Srećko Lipovčan, Iva Lovrec (yp), *Muzički biennale Zagreb 1961–1991. 30 godina: Bilten br. 4 Zagreb, Muzički biennale Zagreb*, 1991, 2.

<sup>688</sup> Uvod, у: Erika Krpan (yp), *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, нав. дело, 8. С друге стране, у бијеналском Билтену из 1965. године ЈМТ се промовише као важна културна акција коју организује више институција, међу којима је и МБЗ, за који се посебно истиче да „[...] *sudjeluje u ovoj*



Билтен четвртог загребачког Бијенала преноси информацију да је завршни избор репертоара МБЗ'67 оформљен „[...] nakon održavanja Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji, kojoj je prisustvovala Programska komisija MBZ“,<sup>689</sup> а веза опатијске и загребачке манифестације транспарентно је наглашена и у појединим критикама ЈМТ из најранијих година. Тако је у ријечком *Novom listu* поводом ЈМТ'65 забележено следеће: „Najbolja djela bit će izdvojena i sastavljena u program IV muzičkog bijenala u Zagrebu 1967. god. da bi na toj međunarodnoj muzičkoj manifestaciji prezentirala najnoviji jugoslavenski muzički izraz“.<sup>690</sup> Међутим, иако ово свакако јесте, без сумње, био један од најважнијих задатака који је од самог почетка постављен пред ЈМТ, треба истаћи да он ипак никада није усвојен као званично и начелно правило, будући да су на програм МБЗ-а доспевала и дела домаћих аутора, а да претходно нису ‘зазвучала’ у Опатији.

Ако говоримо о МБЗ-у као фестивалу на којем се, ако не родила, онда сигурно транспарентније него раније пласирала идеја о ЈМТ, морамо најпре да се вратимо три године уназад, у 1961. годину и на реакције појединих композитора на домаћи удео у репертоару првог МБЗ-а. О томе смо делимично писали у поглављу о првом МБЗ-у, при чему смо споменули значајна запажања композитора Александра Обрадовића. Наиме, Обрадовићева дилема тичала се тога да ли на МБЗ-у треба изводити већ проверене композиције (односно јавно извођене) или овај фестивал треба да буде место за премијерна представљања нових дела. У наставку истог текста, Обрадовић је поставио и питање да ли МБЗ треба да буде фестивал авангардне музике или музике која би представљала укупност збивања савремене музике у двадесетог веку (Видети поглавље о МБЗ-у). У вези са овим питањима указали смо и на то да је на првом МБЗ-у најексплицитније одговоре дао композитор Иво Петрић, који је решење видео у оснивању националног фестивала савремене музике. У писаној реакцији на домаћи репертоар са првог МБЗ-а, Петрић је, између осталог, забележио:

„[P]redložio bih osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike, koji bi se održavao u vremenu između dva Bijenala. Pored toga što bismo time dobili izbor dela za Bijenale, pružili bismo širu mogućnost svim našim kompozitorima, da učestvovanjem na jednom saveznom festivalu formiraju savremeniji muzički jezik, koji bi trebalo da se sintetizira iz najnovijih muzičkih nastojanja i našeg specifičnog nacionalnog karaktera“.<sup>691</sup>

---

акцији, јер му она корисно служи као селекциони форум југославенске музике“. Наведено према: Nenad Turkalj, *O 25 godina djelovanja TMSJ*, нав. дело, 13.

<sup>689</sup> *Izbor jugoslavenskih muzičkih djela za MBZ 1967, Muzički biennale Zagreb. Informativni prilog bulletinu 3, Zagreb, Koncertna direkcija Hrvatske, 1967, 1.*

<sup>690</sup> В. Рупник, *Po završetku II Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji. Kuda ide suvremena muzika?*, *Novi list*, 2. 11. 1965, 11.

<sup>691</sup> Ivo Petrić, *Za osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike*, нав. дело.

Неоспорно је да МБЗ и ЈМТ повезује неколико заједничких компонената. Обе југословенске манифестације посвећене су савременој музици, и обе су, на себи својствен начин, пропагирале ‘толеранцију’ – као уметничку и као политичку категорију (о овој другој категорији биће речи нешто касније). Као уметничка категорија, толерантност је на МБЗ-у, видели смо, била отелотворена кроз идеју представљања музике двадесетог века у широком стилском и композиционо-техничком спектру, али уз услов да је ‘напредна по тенденцији’.<sup>692</sup> С друге стране, на ЈМТ је толерантност у том смислу била далеко изражајнија, будући да се (уз најшири могући спектар уметничко-естетичких струја, које је репертоар овог фестивала ‘пропуштао’), једини услов који је био постављен од стране програмске комисије, односио на то да дела поседују потребан уметнички квалитет. Дакле, ‘напредност по тенденцији’, односно бијеналски ‘Нови звук’, који је и покренуо целокупну причу о нужности постојања домаћег фестивала савремене музике, на којем би југословенски композитори процењивали степен сопственог ‘уклапања’ у глобалне модерне токове музичког развоја, на опатијском репертоару је као могући критеријум селекције дела у потпуности скрајнут. На тај начин, констатујемо да ЈМТ ‘савремено’ није третирао према изразу који најбоље одговара духу времена (савремено у ужем смислу), већ према времену настајања (савремено у општем смислу), о чему говоре и саме пропозиције манифестације, садржане у идеји да се изводе искључиво дела домаће музичке продукције у времену између две ЈМТ. С тим у вези, поставља се питање да ли се таквом репертоарском концепцијом уопште могло рачунати на остваривање других циљева ЈМТ; оног који се односио на то да овај фестивал треба да допринесе развоју савременог и аутохтоног југословенског музичког језика, као одраза актуелног времена, али и оног циља који је подразумевао да би ЈМТ требало да постане адекватна селекциона платформа за МБЗ, који је, као што видимо, имао сасвим другачије поимање савремене музике. Очигледно вођен истим питањима, а свестан важности афирмације југословенског музичког стваралаштва и ван граница земље, композитор Дејан Деспић је 1965. године у једном од својих текстова предлагао чак и повезивање МБЗ-а и ЈМТ, што је аргументовао чињеницом да би се на тај начин „[...] боље искористила прилика да и међународна јавност буде упозната са достигнућима југословенског стваралаштва

---

<sup>692</sup> Lucija Markulin, нав. дело, 72.

и да се истовремено оно непосредније конфронтира с најновијим музичким остварењима других нација”.<sup>693</sup>

Ипак, аргументи за оправданост иницијалне програмске концепције ЈМТ, дошли су, очекивано, из пера оснивача манифестације, Бранимира Сакача. Изјавом да „[...] Tribina nije festival na kojem se izvode samo vrhunska dostignuća [већ – прим. ММ] smotra stvarnog stanja naše muzike i naše muzičke produkcije [...]“,<sup>694</sup> Сакач је апострофирао важност постојања манифестације на којој се управо треба представити укупно достигнуће једне средине на пољу савременог музичког стваралаштва. С тим у вези, организатори ЈМТ били су свесни и чињенице да се, сходно историјским и културним околностима, развој музичке културе није одвијао подједнаким интензитетом у свим деловима Југославије. Стога је управо ЈМТ, са тако широко постављеним критеријумима селекције дела, виђена као место на којем би композитори свих ‘народна и народности’ били у потпуности равноправни.

Међутим, описани однос према Трибини показује и недоследност у Сакачевим размишљањима, нарочито у вези са тезом о неопходности музичког квалитета свих дела која би се нашла на репертоару ЈМТ. Јер, с обзиром на карактер Трибине као једногодишњег ‘сајма’ југословенског музичког стваралаштва, из године у годину било је сасвим извесно да ће, од укупног броја изведених, само одређене композиције задовољити оно што би били критеријуми високе уметничке вредности. Ипак, у одбрану Сакачевих ставова стао је, опет очекивано, његов саборац, Павле Стефановић. Указујући на бесперспективност Трибине, уколико би она концепцијски постала пандан Бијеналу, Стефановић апострофира њену посебност у чињеници да је то смотра која на одређени начин ‘детектује’ постојеће стање југословенског музичког стваралаштва, односно, смотра која ‘није ни најсавршенија ни најгора, али јесте најистинитија’.<sup>695</sup> Зато Бранимир Сакач, вођен мишљу да опатијска Трибина треба да унапреди опште стање музичког стваралаштва у земљи, децидирано одбацује евентуалну могућност фокусирања овог фестивала на презентацију искључиво авангардних тенденција, закључивши следеће: „Mi imamo, uostalom, jedan veliki festival u našoj zemlji koji je posvećen muzičkoj avangardi. To je Muzički biennale i zato ne vidim

---

<sup>693</sup> Дејан Деспић, Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 11, 1965, 5.

<sup>694</sup> Branimir, Sakač, Tribina o Tribini, *XIII Jugoslavenska muzička tribina – Opatija: Buletin br. 4*, 6. 11. 1976, 5, Архив Cantus d.o.o., Загреб.

<sup>695</sup> Pavle Stefanović, *Tribina o Tribini*, нав. дело, 1.

nikakvu potrebu, nikakav smisao da se tribina usmjeri u tom pravcu“.<sup>696</sup> Ову Сакачеву изјаву никако не треба читати из перспективе његове жеље да удаљи МБЗ од ЈМТ, односно ЈМТ од МБЗ-а. Напротив, Сакач је оваквим ставом нагласио да повезаност ова два фестивала, „[...] zapravo leži u biti njihove različitosti“.<sup>697</sup>

Као што смо на једном месту већ споменули, везу ЈМТ са МБЗ-ом није заобишла ни поједина штампа из првих година одржавања ових фестивала. Наиме, програмску политику ЈМТ, као манифестације на којој би били „[...] zastupljeni svi pravci našeg muzičkog stvaranja, svi stilovi i sve orijentacije, u slobodnoj konfrontaciji i slobodnom izboru, uz jedini uvijet da djela izvedena na »tribini« imaju potrebnu i objektivnu muzičku kvalitetu,<sup>698</sup> поједини тадашњи критичари проблематизовали су спрам програмске политике МБЗ-а. С тим у вези, непосредно по завршетку ЈМТ'64, Бранимир Сакач у својим је реаговањима имплицирао везу ЈМТ са МБЗ-ом, подвлачећи следеће:

„Do sada je jugoslavenska muzika bila kao pastorče. Ona je bila nužno zlo na koncertima, s malo ponude sa strane. Pokazala je sada da se sve više afirmira i da postaje činjenica s kojom se mora računati u kulturnom životu. To je osobito pokazao muzički biennale. I kao jedan znak takvog kretanja je i ova Jugoslavenska muzička tribina“.<sup>699</sup>

Поред *Novog lista*, у тексту о ЈМТ'64 у словеначком *Koncertnom listu* указано је на то како је ова манифестација суочила најразличитије тежње домаћих композитора, уз констатацију да то на МБЗ-у није било могуће, због заступљености великог броја страних композитора.<sup>700</sup> У свом приказу ЈМТ'64, објављеном у *Večernjem listu*, критичар Ненад Туркаљ такође је имплицирао везу са МБЗ-ом, истичући да су два фестивала веома подстицајне огледне форме кретања савременог музичког стваралаштва Југославије, те да би у њиховом поларитетном деловању, југословенска музика „[...] našla izvanredno koristan, a možda i presudan oslonac za pravilno usmjeravanje svog daljnjeg razvoja.“<sup>701</sup> Можемо констатовати да је Туркаљ потврдио констатацију

<sup>696</sup> Branimir Sakač, Jubilej opatijske tribine – mišljenja o protekloj Jugoslovenskoj muzičkoj tribini (Pitanja pripremila i razgovor vodila Jasna Lipovac), *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1974, 83.

<sup>697</sup> Miloš Marinković, Nove (inter)nacionalne perspektive jugoslovenske umetničke muzičke scene (Muzički bijenale Zagreb i Jugoslavenska muzička tribina), у: Zorana Simić и други (ур), *Književnost i umetnost u Jugoslaviji: (dis)kontinuiteti. Zbornik radova sa regionalne studentske konferencije*, Beograd, Klub 128 [у штампи].

<sup>698</sup> Nenad Turkalj, O 25 godina djelovanja TMSJ, нав. дело, 13.

<sup>699</sup> M. L. K., Nakon završetka Jugoslavenske muzičke tribine. Vrlo korisna institucija, *Novi list*, 25. 11. 1964, 11.

<sup>700</sup> Anonim., Jugoslovenska glasbena tribuna, *Koncertni list*, 21. XI.–11. XII., 1964, 33.

<sup>701</sup> Туркаљ у наставку наводи још и ово: „Ujedno bi obje manifestacije mogle poslužiti kao uporište za osuvremenjivanje naše muzičke reprodukcije, a u širem vidu i našeg muzičkog školstva. Видети у: N[enad] Turkalj, Naša muzička situacija. Za osuvremenjivanje ukusa. Između Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji i zagrebačkog Bijenala suvremene muzike, *Večernji list*, 8. 12. 1964, 15.

идејног творца ЈМТ, Бранимира Сакача, о томе да однос Југословенске музичке трибине и Музичког бијенала Загреб суштински треба разумевати кроз идеју комплементарности њихових супротстављених аспеката.

#### **IV 6. Опатијска Трибина у сагласју са културном политиком Југославије**

Године 1963. донет је нови Устав којим је дотадашњи назив државе, Федеративна Народна Република Југославија (ФНРЈ), замењен новим, Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ). Уз то, овим Уставом дефинитивно су устоличени принципи децентрализације и самоуправног социјализма, као политичког, привредног, па и културног система који је у том тренутку већ увелико превладао у југословенском друштву. Пре него што укажемо на Југословенску музичку трибину као један од парадигматичних примера југословенске културне политике тога доба, потребно је осврнути се на поједине одреднице новог Устава, који је, разуме се, диктирао и начине спровођења културне политике. Наиме, на самом почетку, у оквиру Основних начела Устава из 1963. године наведено је да народи Југославије у својој земљи остварују и обезбеђују следеће:

„socijalističke društvene odnose i zaštitu socijalističkog društvenog sistema;

nacionalnu slobodu i nezavisnost;

bratstvo i jedinstvo naroda i solidarnost radnih ljudi;

mogućnosti i slobode za svestrani razvitak ljudske ličnosti i za zbližavanje ljudi i naroda u skladu s njihovim interesima i težnjama na putu stvaranja sve bogatije kulture i civilizacije socijalističkog društva;

ujedinjavanje i usklađivanje napora na razvijanju materijalne osnove društvene zajednice i blagostanja ljudi;

udruživanje sopstvenih stremljenja s naprednim težnjama čovečanstva;

jedinstvene osnove privrednog i političkog sistema radi ostvarivanja zajedničkih interesa i ravnopravnosti naroda i ljudi“.<sup>702</sup>

Замисао о концепту Југословенске музичке трибине, која је подразумевала да се једном годишње, на једном месту окупе композитори, музиколози, извођачи и остали

---

<sup>702</sup> Dr Slavoljub Popović (yp), *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije sa ustavnim zakonom o sprovođenju Ustava, ekspozom Edvarda Kardelja i registrom pojmova*, Beograd, Savremena administracija, 1963, 3–4.

културни радници из свих делова федерације, могла би се тумачити као један од видова акултурације – процеса који подразумева формирање нове културе, настале узајамним контактима и прожимањима више различитих култура. Наиме, процес акултурације био је један од кључних аспеката културне политике у послератној Југославији, што је подразумевало изградњу нове југословенске културе, сходно новој друштвеној класи, новом друштвеном устројству. Иако су, како наводи историчарка Бранка Докнић, амбиције политичких власти у послератном периоду биле повезане са стварањем нове, југословенске културе, „[...] čija bi osnovna karakteristika bila ideološka, što pretpostavlja i njenu anacionalnost“,<sup>703</sup> од тога се ипак одустало. С обзиром на то да је владајућа елита (КПЈ, касније СКЈ) на челу са Јосипом Брозом Титом, била свесна историјских, културних и геополитичких разлика народа у новој држави, она је схватила да се Југословенство, пре свега, треба пласирати као интегративни фактор тих различитих народа и народности Југославије, а не као генератор сузбијања различитих националности. С тим у вези, историчар Игор Дуда закључује да је ‘братство и јединство’ различитих народа било темељ на којем је створена Титова Југославија, „[...] koja nije smjela podleći ni unitarizmu ni nacionalizmima i koja je morala razvijati federalizmom zajamčeno pravo na nacionalnu afirmaciju, ravnopravnost svih naroda i šest republika kao okvira u kojem se razvijala njihova državnost“.<sup>704</sup> Не заборавимо да је још у време рата партизанска војска као један од основних принципа поставила поштовање националних особености свих оних који су се овом покрету прикључили, а та најпознатија крилатица, ‘братство и јединство’, управо је имала за циљ да у борби против заједничког непријатеља мобилише сународнике на јужнословенском простору. Социолог Зоран Пановић сматра да је парола ‘братство и јединство’ садржала сасвим солидан интегративни потенцијал, те да је „[...] u ratu i revoluciji prejudicirano federalističko uređenje stimulatивно delovalo na reafirmaciju jugoslovenske ideje“.<sup>705</sup>

Међутим, у другој Југославији је, осим разлика између њених народа које су биле плод одређених историјских околности, постојао видљив економски раскорак између појединих делова земље, а парадоксално, децентралистичком политиком су се неуједначености републичких привредних развоја додатно подвлачиле. Кризе су

---

<sup>703</sup> Branka Doknić, нав. дело, 257.

<sup>704</sup> Igor Duda, Kameni temeljci. Stupovi jugoslavenskoga društva i pioniri kao mali socijalistički ljudi, у: Igor Duda (ур), *Stvaranje socijalističkog čovjeka. Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Zagreb – Pula, Srednja Europa – Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2017, 34.

<sup>705</sup> Наведено према: Zoran Panović, *Nadnacionalna komponenta Titovog samopoimanja. I. deo*, <https://demostat.rs/sr/vesti/feljton/nadnacionalna-komponenta-titovog-samopoimanja-1deo/235> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

постојале, а о њима се каткада до те мере транспарентно говорило да је 1962. године Јосип Броз Тито на Проширеној седници ЦК СКЈ поставио питање „[J]е ли та наша земља збилја кадра да се још држи, да се не распадне?“<sup>706</sup> Наиме, након строго централизованог одлучивања у привреди и култури у првим послератним годинама у оквиру Агитпропа ЦК КПЈ који је наметнуо социјалистички реализам као тада владајући тренд у свим уметничким сферама, већ 1950-их година, уз ослобађање од овог политички наметнутог уметничког правца, почиње децентрализација културне политике, праћена видним порастом републичких надлежности у одлучивању о финансијским улагањима. У исто време то је у знатној мери продубило социјални јаз међу југословенским републикама; односно, богатији делови федерације постајали су још богатији, што се, према примеру који наводи историчарка Бранка Докнић, може објаснити на следећи начин: рецимо, у периоду од 1953. до 1955. године Словенија и Црна Гора имале су сличан индекс пораста улагања у културу (око 190%), међутим, у случају Словеније то је подразумевало улагање од око шест милијарди динара, док је Црна Гора уложила мање од једне милијарде.<sup>707</sup> О таквом, практично непланском спровођењу децентралистичке политике, као пример управо могу послужити и прва три фестивала савремене музике (у Загребу, Раденцима и Опатији), која се оснивају на прилично уском географском подручју између Хрватске и Словеније, као привредно најразвијенијих југословенских република.



Слика бр. 2 – Подручје првих фестивала савремене музике у Југославији

<sup>706</sup> Наведено према: Hrvoje Klasić, *Jugoslavija i svijet 1968*, <https://www.knjizara.com/pdf/153838.pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>707</sup> Branka Doknić, нав. дело, 264.

Таква пракса за последицу је имала све веће зачауривање народа у своје републичке оквире, што се несумњиво читовало и на пољу културе и уметности, у образовним школским програмима, те у медијима, који су се све више окретали извештавању о дешавањима на републичком нивоу. За директну илустрацију одражавања оваквог друштвеног стања на поље уметности, споменимо један од састанака актива ликовних уметника из 1956. године, на којем је констатовано следеће:

„Međurepublička saradnja likovnih umetnika skoro i ne postoji. Pojedini centri žive manje više izolovano. Čitava praksa deluje nasuprot stvaranja jedinstvene opšte jugoslovenske likovne kulture. Republička udruženja imaju jako malo novca da bi ozbiljnije mogla da se late organizovanja opštejugoslovenske likovne kulture. I državni organi deluju u tom pravcu – tako slovenačka galerija otkupljuje samo slike slovenačkih umetnika“.<sup>708</sup>

Ништа боље стање није било ни у сфери музичке уметности. На Четвртом Конгресу Савеза музичких уметника Југославије (1961) једна од тачки дневног реда односила се на *Републичке границе у светлости развоја културног и музичког живота*, при чему је констатовано „[...] da u izvesnom obliku postoji pojava neke začaurenosti unutar republika i to naročito kod razvijenijih, koje se smatraju same sebi dovoljnim za podmirenje svojih kulturnih potreba“.<sup>709</sup> Чак је и амерички музички критичар Еверет Хелм у свом тексту *Music in Yugoslavia* из 1965. године потцртао лоше музичке везе између центара Југославије, закључивши да југословенска музичка децентрализација често подразумева изолацију различитих центара, те да су контакти јако слаби, упркос томе што земља није велика.<sup>710</sup>

Можемо закључити да је културна политика Југославије током 1950-их и 1960-их година била саздана од низа амбивалентности. Она је, с једне стране, морала бити усаглашена са процесом друштвено-политичке децентрализације, што је са собом нужно доносило превласт републичког наспрам федералног доношења политичких, па тако и културних одлука. Међутим, паралелно са тим, а очигледно из страха политичких елита да се пораст републичких ингеренција не одрази на осећај (не)припадности југословенству,<sup>711</sup> културна политика наметала је потребу сталног

---

<sup>708</sup> Наведено према: Исто, 267.

<sup>709</sup> На овом Конгресу указано је и на једну парадоксалну ситуацију, а то је да постоје домаћи музички уметници који су стекли афирмацију у иностранству, али не и у Југославији. Видети у: Vladimir Marković, Četvrti Kongres Saveza muzičkih umetnika Jugoslavije, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 516.

<sup>710</sup> Everett Helm, *Music in Yugoslavia, The Musical Quarterly*, 51/1, 1965, 215.

<sup>711</sup> Не смемо да заборавимо да је и сâм Тито указивао на проблеме југословенског друштва, а можда и најексплицитније на седници ЦК СКЈ 1962. године (на чији смо значај већ указали), коју је отворио речима: „Mogu reći da se, po mom mišljenju, ovdje ne radi samo o izvjesnoj privrednoj krizi, nego se radi o



активног деловања у процесу еснафског зближавања народа Југославије, па се отпочело са низом манифестација чији је циљ био окупљање и зближавање уметника из свих југословенских република (један од првих таквих примера био је Фестивал аматерских позоришта Југославије одржан у Тузли 1956. године). Овакво тумачење на известан начин поткрепују речи Ива Вуљевића, који је у једном од интервјуа из каснијих година, говорећи о почецима ЈМТ, између осталог, изјавио следеће:

„Kada smo pred skoro dvadesetak godina svi zajedno bili osjetili potrebu da stvorimo Tribinu muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji, imali smo u vidu vrlo različito, i to povijesno različito, stanje u pojedinim republikama i pokrajinama, znači po jedinim naroda i narodnosti naše zemlje; od muzički relativno razvijenih sredina – tu bismo sigurno prvenstveno mogli nabrojiti Sloveniju, Hrvatsku i Srbiju pa do situacija npr. u Kosovu, ili u Crnoj Gori“.<sup>712</sup>

Иначе, баш у доба установљавања фестивала савремене музике, односно 1963. године, у Београду је уприличено такозвано Саветовање о фестивалима, у организацији Културно-просветног већа Југославије. На овом скупу је тадашња потпредседница Културно-просветног већа, Јелена Хамовић, у свом уводном излагању подвукла како се на појединим фестивалима запажа недовољна заступљеност аутора из свих југословенских република, те је као пример навела да „[...] на седам републичких и покрајинских фестивала драме прошле године [1962 – прим. ММ] није извођено ниједно словеначко дело у Србији и Хрватској, као што није изведено ни једно [*sic!*] дело српских и хрватских аутора у Словенији“.<sup>713</sup>

Да ни ЈМТ нису заобишле овакве политичке конотације сведоче нам изјаве неколицине учесника или критичара ове манифестације. На пример, словеначки критичар Кристијан Укмар идеју ЈМТ видео је као веома добро осмишљену акцију у контексту тога што југословенска музика не само да тешко прелази границе Југославије, већ тешко прелази и границе њених република,<sup>714</sup> док је композитор Славко Златић по завршетку ЈМТ'64 забележио: „Najpozitivnija je organizacija Tribine i uopće ova stvorena mogućnost da se međusobno upoznamo i vidimo šta tko ima da kaže, ukoliko ima“.<sup>715</sup> У том смислу врло је индикативан и текст Ива Вуљевића уочи седме ЈМТ, објављен под помало симболичким насловом *Muzička tribina u Opatiji – šansa*

---

političkoj krizi u našoj zemlji [...]. Često dolazi do toga da se čovjek pita: pa dobro, je li ta naša zemlja zbilja kadra da se još drži, da se ne raspadne?“. Више о томе у: Hrvoje Klasić, нав. дело.

<sup>712</sup> E[rika] K[ranj], Gost: Ivo Vuljević, *Od do: mjesečnik Koncertne direkcije Zagreb*, 10, 1980, 4.

<sup>713</sup> М. Вучковић, Фестивали још нису под довољном контролом друштва. У Београду почело саветовање о физиономији и садржају фестивалских приредаба, *Борба*, 22. 5. 1963, 7.

<sup>714</sup> Kristijan Ukmar, Опатјски гласбени трибуни на роб, *Delo*, 7. 11. 1965, 6.

<sup>715</sup> М. Л. К, нав. дело, 11.

*kompozitora svih naših naroda i narodnosti*, у којем аутор наводи: „Osam godina postojanja Jugoslavenske muzičke tribine predstavljaju povijesni trenutak i pokretnicu u muzici jugoslavenskih naroda i narodnosti na planu našeg cjelokupnog kulturnog i muzičkog zbivanja i stvaralačke aktivnosti. Tribina znači povijesnu prekretnicu i u pogledu suradnje, razumijevanja i postavljanja zajedničkih ciljeva [...]“.<sup>716</sup> Ни композитор Александар Обрадовић није оклевао да укаже на важност друштвеног ангажмана опатијске манифестације, те је поводом јубиларне десете ЈМТ изјавио да је „[...] Tribina jedna od retkih manifestacija koje propagiraju međurepubličko upoznavanje muzičkih dela i kompozitora“,<sup>717</sup> при чему је у наставку закључио: „Ми композитори се толико слабо познајемо и да не постоји ова манифестација, верујем да се не бисмо знали уопште“.<sup>718</sup> Уз Обрадовића, и македонски композитор Властимир Николовски истакао је друштвени значај ЈМТ, наглашавајући (мада помало идеалистички) да је ЈМТ смањила разлике између југословенских средина, те да се данас више „[...] ne može postaviti pitanje – škola iz Beograda, Zagreba, Ljubljane naspram Sarajeva, Skoplja, Prištine, Novog Sada. Više nema provincijskih kompozitora i kompozitora koji žive u jednoj kulturnije razvijenijoj sredini“.<sup>719</sup>

У сваком случају, ЈМТ се својом идејом, али и својим деловањем од самог почетка јесте трудила да испрати тенденцију државне културне политике усмерене ка зближавању југословенских народа и сузбијању разлика међу њима (наравно, у оној мери у којој је то било могуће), што је било довољно да се, упркос фокусираности на ‘непопуларну’ савремену музику, сврста у тип ‘неризичних’ фестивала, који од самог почетка (како то наводи Кили Хансен) имају институционалну и финансијску подршку. Да је ЈМТ заиста себи наметнула задатак да одговори изазовима такве културне политике, сведочи уводни говор Бранимира Сакача, из којег овде преносимо један карактеристичан сегмент, а који у потпуности коинцидира са званичном културном политиком и концептом југословенства, виђеним у очима политичких елита као интегративног фактора, историјом наметнутих, различитих култура народа и народности Југославије:

„Jugoslavenska muzička tribina nije festival, nego instrument međusobnog upoznavanja, informativni pregled stvaranja u razdoblju od posljednje tri godine, za nas same, da se bolje upoznamo, razumijemo i tako zblizimo. Da

---

<sup>716</sup> Ivo Vuljević, *Muzička tribina u Opatiji – šansa kompozitora svih naših naroda i narodnosti*. Uoči VII Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 115–116, 1971, 322.

<sup>717</sup> Aleksandar Obradović, *Jubilej opatijske tribine...*, нав. дело, 87.

<sup>718</sup> Исто.

<sup>719</sup> Vlastimir Nikolovski, *Jubilej opatijske tribine...*, нав. дело, 90.

upoznamo i shvatimo divergentnost smjerova kojima se ova muzika uopće rađala, stvarala i razvijala do danas. Da upoznamo, nadalje, i da vidimo i KORIST od toga što nismo svi jednaki. Ne zato da bi jedni isticali svoje preimućstvo i svoj estetski monopol nad drugima, niti zato da bi jedni drugima principijelno osporavali pravo da se orijentiraju po svojoj volji i po svom umjetničkom senzibilitetu. Nego korist ZATO da bi jedni od drugih primili što više korisnih i plodonosnih poticaja, da bi izmijenili iskustva i da bi se – kao što sam rekao – međusobno tako bolje razumijeli. Cilj je dakle: stvaralačka konfrontacija i prijateljska izmjena stavova na što veću korist pojedinca i zajedničke, opće naravi. Mislim, dakle, da je suvišno naglasiti da u 'Tribini' vlada jednako poštovanje svačijeg stava, ukusa i mišljenja, svake umjetničke orijentacije i opredijeljenja. U pogledu naše tradicije vlada također veliko poštovanje naše muzičke historije, koja je odredila naš senzibilitet i dala nam naše osnovne značajke, i ne bi bilo dobro da je napustimo i da je se odreknemo“.<sup>720</sup>

Дакле, пројекција заједништва југословенских музичара на овој манифестацији може се сагледати на више нивоа. Пре свега, у саму организацију ЈМТ била су укључена сва тада постојећа републичка удружења композитора (Удружење композитора Србије, Удружење композитора Хрватске, Удружење композитора Словеније, Удружење композитора Македоније и Удружење композитора Босне и Херцеговине), што, на пример, са организацијом МБЗ-а није био случај. Заправо, организација МБЗ-а била је рефлексја оног другог аспекта културне политике, због којег су федералне ингеренције у активностима појединих република значајно ослабиле. МБЗ је и организован само под окриљем Концертне пословнице Хрватске, а међу члановима Програмског и Организационог одбора фестивала није се налазило име нити једне личности из музичког живота неке друге југословенске републике. Такође, разлика у односу на МБЗ јесте и та што су на репертоар већ прве ЈМТ била укључена дела композитора из пет републичких центара у којима су (у том тренутку) постојале организационе јединице које су се односиле на удруживање композиторског еснафа (Београда, Загреба, Љубљане, Скопља и Сарајева). Додуше, тај репертоар ипак је показивао велику дискрепанцију у бројчаном односу изведених дела, што је, разуме се, био резултат недовољно развијене културне и музичке инфраструктуре у одређеним деловима земље (на пример, на ЈМТ'64 била су заступљена по 23 композитора из Србије и Хрватске, 18 из Словеније, а 4, односно 3 из Македоније и Босне и Херцеговине). Међурепубличка сарадња на ЈМТ остварена је и на релацији композитори – извођачи. С обзиром на то да је на ЈМТ извођен велики број дела (више десетина на свакој ЈМТ), а учествовало свега неколико извођачких тела, било је нужно

---

<sup>720</sup> Nenad Turkalj, O 25 godina djelovanja TMSJ, нав. дело, 14–15 (цео говор Бранимир Сакача видети у Прилогу 6, стр. 418).

да извођачи из једног републичког центра изводе дела композитора и из осталих република. Као пример споменимо један од концерата ансамбла Про музика вива из Љубљане, уприличеног још на опатијском Симпозијуму (1962), а у оквиру којег овај словеначки ансамбл чак уопште није изводио дела композитора из Словеније, већ искључиво дела српских и хрватских аутора.

Можда бисмо овај преглед друштвено-политичких аспеката ЈМТ могли да завршимо тако што бисмо се вратили на почетак, на отварање ове манифестације, које је, иначе, те 1964. године уприличено од 18. до 21. новембра, свега десетак дана пре Дана републике, највећег државног празника у Југославији (29. новембра). Наиме, за проблематику културне политике о којој овде говоримо, то јест, за целокупан контекст који је посреди, врло су индикативни поједини сегменти из већ споменутог уводног текста у оквиру програмске књижице ЈМТ'64, који указују на следеће:

Да ће југословенски композитори, окупљени у Опатији моћи да се „[...] лично боље упознају и на тај начин оживе онај међусобни контакт који је неопходан у једној динамичној културној заједници“;<sup>721</sup>

да у избору програма ЈМТ „[...] vlada potpuna ravnopravnost sviju stilskih orijentacija, načina komponiranja i upotrebe kompoziciono-tehničkih sredstava“;<sup>722</sup>

као и то да ЈМТ има циљ да „[...] pridonese razvoju našeg suvremenog ali istodobno i autohtonog umjetničkog jezika, kao odraza vremena i epohe u kojoj živimo, ali i odraza našeg vlastitog senzibiliteta i našeg načina umjetničkog doživljavanja“.<sup>723</sup>

Као што можемо да видимо у овим изводима из уводног текста прве Програмске књижице ЈМТ, очигледно је да је међу композиторима и другим музичарима постојала потреба за бољим упознавањем и оживљавањем контаката, што јасно сведочи о томе да су децентрализација и пораст републичких ингеренција у политичком животу земље, условили и да композиторске праксе југословенских центара делују прилично изоловано једна од других. О важности изналажења механизма за стварање аутохтоне југословенске музичке културе као препознатљиве у свету, већ се доста полемисало и на МБЗ-у, што је, уосталом, представљало и главну покретачку мисао за оснивање фестивала какав је постала ЈМТ. С тим у вези, на ЈМТ'64 је о проблематици формирања препознатљиве југословенске композиторске школе најотвореније проговорио композитор Иво Малец, утврђујући да такав процес не захтева нити специфичан стил, нити употребу фолклора, већ креативне личности, скуп индивидуа са новим идејама.

<sup>721</sup> Primož Ramovš, Ruben Radica, Ivo Petrić (ур), нав. дело.

<sup>722</sup> Исто.

<sup>723</sup> Исто.

Ово само по себи можда ни не би било толико упадљиво да Малец за илустрацију тих, свакако неопходних настојања у музичкој култури, није навео радничко самоуправљање, као (према његовим речима) пројекта људи са добрим идејама, које су резултирале оваквим друштвеним уређењем, познатим у целом свету као југословенски спецификум.<sup>724</sup> Но, да би се такав неки пројекат реализовао и у музици, свакако је било неопходно да се искористе најбољи потенцијали из читаве земље, њени талентовани појединци којима би се омогућила адекватна платформа за сусрет и размену мишљења и идеја. Тако долазимо и до трећег поменутог извода из Програмске књижице (заправо, другог по реду), који говори о равноправности стилских оријентација и композиционих средстава. Дакле, поред тога што се тиме указивало на толерантност и равноправност као уметничку категорију, несумњиво овај захтев можемо читати и у политичком смислу. Наиме, док је толерантност као политичка категорија на МБЗ-у (видели смо) подразумевала сагласје са спољном политиком Југославије, отворене и за источне и за западне земље тада хладноратовски подељеног света, ЈМТ је својом програмском толерантношћу, односно равноправношћу свих стилских и композиционо-техничких оријентација, заправо, одговорила захтевима унутрашње политике, усмерене на интеграцију, то јест на заједништво југословенских народа. Како? Иако је таква програмска концепција ЈМТ делимично била оправдана и са позиција струке (уколико узмемо у обзир чињеницу да је ова манифестација требало да буде терен за ‘филтрирање’ савременог музичког стваралаштва), недвосмислено је да су челни људи имали на уму и то да ће једино уз овако слободно постављене критеријуме успети да на једном месту окупе музичке ствараоце из свих југословенских средина (развијенијих и оних које су то биле у мањој мери), не би ли адекватно одговорили изазовима културне политике, која је, као што смо већ више пута увидели, у својој бити била изразито амбивалентна.

#### **IV 7. Ванконцертне активности опатијске Трибине: више од пратећег програма**

Предавање под насловом *Stanje naše glazbe*, које се данас, превасходно у хрватској литератури, често наводи као говор од историјског значаја за разумевање тадашњих југословенских музичких прилика, а које је у оквиру ЈМТ'64 одржао Иво Малец (тада

---

<sup>724</sup> Видети у: Ivo Malec, *Stanje naše glazbe*, у: Erika Krpan (ур), *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, нав. дело, 22. Овај текст претходно је објављен и у публикацији о савременој музици уредника Петра Селема. Видети у: Ivo Malec, *Stanje naše glazbe*, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 137–144.

већ композитор париског круга), изазвало је велико интересовање ондашње јавности, нарочито због чињенице да је за проблеме развоја југословенског музичког стваралаштва Малец у том излагању окривио саме музичке ствараоце Југославије:

„Imamo oko četrdesetosme, oko pedesetih godina, pojavu utjecaja strojeva na glazbu. Imamo s jedne strane gotovo u isto vrijeme u Njemačkoj i u Kölnu, rođenje elektronske glazbe, s druge strane rođenje konkretne glazbe u Fracuskoj u Parizu [...]. A što se u to vrijeme događalo u nas? [...]. Sjećam se vlastitih studija, a u ovom skupu ima mnogo ljudi koji su na studijama bili u moje vrijeme, u kojima se vrlo mnogo govorilo o problemu tritonusa [...]. Sjećam se naših studentskih dana i znam da smo u tim našim naletima, naletima mladosti, bili skloni da optužujemo naše društvo, naše političke prilike zbog pomanjkanja podataka, bili smo skloni da se tužimo na neprobojnost granica, nedostatak informacija, nedostatak ploča itd. Kada se čovjek ponovno vraća na tu situaciju mislim da mora pošteno zaključiti, da su krivnje za našu vlastitu neinformiranost u to doba, bile isključivo naše, staleške [...]“.<sup>725</sup>

Тај говор уједно је био и окосница пропратних приредби прве ЈМТ, које су, сходно радној атмосфери целокупне манифестације (што тумачимо и као остваривање континуитета са Симпозијумом из 1962. године), биле веома богате и динамичне. Наиме, како је селекција концертног репертоара ове ‘панораме југословенског музичког стваралаштва’ уважавала дословно сва стилска и композиционо-техничка решења југословенских музичких стваралаца, тако се „[...] плурализам, као основни симбол ЈМТ, огледао [...] не само у концертном репертоару већ и на глобалном концепту дешавања“.<sup>726</sup> Ову манифестацију су од самог почетка употпуњавале бројне пропратне приредбе у виду дискусија, разговора и предавања, предвођених музиколозима, композиторима, музичким критичарима и писцима, историчарима и теоретичарима културе и уметности, социолозима, књижевницима, филозофима, естетичарима. Због опатијског програма, који се, између осталог, одликовао и симпозијумским карактером, ЈМТ је с годинама постала поприште интеракције теоријских мисли представника свих република (касније и покрајина) Југославије, „[...] те је ова манифестација каткада заиста задобијала одлике друштвено ангажованог пројекта“.<sup>727</sup> О важности научног сегмента опатијске манифестације сведочи и један од чланака објављен у *Večernjem listu* под насловом *270 muzikologa u Opatiji*, из ког

<sup>725</sup> Ivo Malec, нав. дело, 17–23.

<sup>726</sup> Милош Маринковић, Научно-музиколошки аспекти Југославенске музичке трибине/Трибине музичког стваралаштва Југославије (1964–1979), у: Мирјана Веселиновић-Хофман, Срђан Атанасовски и Немања Совтић (ур), *Југословенска идеја у/о музици: тематски зборник*, Београд – Нови Сад, Музиколошко друштво Србије – Матица српска, 2019, 62.

<sup>727</sup> Исто.

сознајемо да је ЈМТ'65 присуствовао заиста импозантан број домаћих и страних музиколога и музичких критичара (вероватно више него композитора).<sup>728</sup>

Дакле, уз афирмацију композитора и музичких извођача, предвиђеном концепцијом Југословенске музичке трибине давао се простор за учешће и музиколозима и музичким критичарима, али и другим научницима и културним радницима који су били укључени у токове развоја и унапређења југословенске музичке културе. Период од 1976. до 1979. године, током којег су, у оквиру ЈМТ, организоване Уметничко-социолошке трибине,<sup>729</sup> свакако се може означити врхунцем симпозијумских активности на опатијској манифестацији. Међутим, ЈМТ је од првих година неговала изузетно шаролик и богат пратећи програм, који је, како смо већ истакли, подразумевао разноврсне састанке, разговоре, панел дискусије, округле столове. Поред заказаних термина после концерата, у оквиру којих се разговарало о изведеним делима (који су у програмима ЈМТ наведени под називима После концерата – Дискусија пред публиком, те Дискусиони састанци и разговори), већ је на првој опатијској Трибини 1964. године утемељен и такозвани Клуб Трибине. Овај Клуб представљао је право стечиште размене различитих гледишта и ставова о југословенској музичкој култури и југословенском музичком стваралаштву,<sup>730</sup> а већ се следеће године (1965) сличне активности додатно проширују, увођењем такозваног Музичког салона, који је пружао могућност композиторима да представе „[...] своја дела путем магнетофона или изведбом на клавиру представницима штампе, односно групама слушаалаца према слободном договору“.<sup>731</sup>

Описани аспекти Југословенске музичке трибине, евидентни већ првих година, показују да се организатори и активни учесници опатијских сусрета од самог почетка нису једноставно препуштали низу концертних дешавања, већ су испољавали и изражену бригу за то како (ће) се и на који начин одвија(ти) ова манифестација. Можемо рећи да је концертни део програма Југословенске музичке трибине био у служби ових дискусионо-дебатних активности; другим речима, на ЈМТ су концерти приређивани да би се о њима разговарало. Такве иницијативе, заправо, ни не треба да

---

<sup>728</sup> Реч је о чланку чији аутор није потписан: Anonim., 270 muzikologa u Opatiji, *Večernji list*, 1. 11. 1965, 5.

<sup>729</sup> Више о организацији и функционисању Уметничко-социолошких трибина видети у: Милош Маринковић, нав. дело, 61–79.

<sup>730</sup> У програмској књижици прве ЈМТ наведено је: „Klub Tribine otvoren je svakog dana od 8–19 sati i stoji na raspolaganju za predavanja, sastanke, razgovore i diskusije, prema slobodnom dogovoru pojedinaca ili grupe učesnika“. Primož Ramovš, Ruben Radica, Ivo Petrić (ур), нав. дело.

<sup>731</sup> Милош Маринковић, нав. дело, 62–63; *Jugoslavenska muzička tribina 65* [Програмска књижица], Опатија, Pozornica Опатија, 1965, 6.

изненађују, нарочито ако знамо да је ЈМТ поникла из догађаја који је назван Симпозијум. Дакле, дискусионо-дебатни разговори и размена мишљења између композитора, музичких критичара и публике била је толико развијена, да је овај део програма опатијске манифестације чак и неправедно назвати пратећим. Он је, наиме, имао подједнако важну функцију и своје место на овом фестивалу, као што су имала и концертна дешавања. Таква специфичност ове манифестације, утврђена од самог почетка ЈМТ, била је, заправо, сасвим прикладна њеном називу, који је у себе укључивао термин ‘трибина’, а који се, пре свега, односи на културне догађаје научно-дебатног или књижевно-теоријског профила. Наиме, сагледана из перспективе менаџмента у култури, трибина се, као облик културног пројекта, развила „[...] iz potrebe da se o određenim problemima javno razgovara, razmenjuju mišljenja, iznose kontroverzne ideje i nedoumice“.<sup>732</sup> Према томе, концепт догађаја као што је трибина, а који подразумева „[...] da se o određenoj temi razgovara uz suprotstavljanje različitih mišljenja i stavova, pa da se u neposrednoj i živoj komunikaciji sa publikom dođe do određenih mišljenja“,<sup>733</sup> у потпуности је од самог почетка преузет и за ову музичку форму трибине ‘радног карактера’, што говори о одговарајућим фестивалско-менаџерским компетенцијама руководства Југословенске музичке трибине у Опатији, на челу са Бранимиром Сакачем.

#### IV 8. Репертоарски оквири опатијске Трибине (1964–1965): рецепција и реакције

*Poput zagrebačkog Bijenala, poput Festivala suvremene komorne muzike u Slatini Radencima, Tribina će u krugovima slušalaca pridonijeti stvaranju one zdrave klime u kojoj suvremena muzika postepeno prestaje biti senzacija, i gdje se više ne diskutira ZA ili PROTIV suvremene muzike, već traže prave vrijednosti njenog jezika. Jugoslavenska muzička tribina trebala bi u tom kretanju imati ulogu filtra kroz koji nova djela ulaze u živu muzičku praksu. Ona je mjesto gdje kompozitor može odati svoju nemoć ili uvjeriti snagom svog kazivanja, bez obzira na to kojom i kakvom se sintaksom služio.*<sup>734</sup>

Реакцију на програмску политику Југословенске музичке трибине, као манифестацију на којој би били „[...] zastupljeni svi pravci našeg muzičkog stvaranja, svi stilovi i sve orijentacije, u slobodnoj konfrontaciji i slobodnom izboru, uz jedini uvijet da djela izvedena na »tribini« imaju potrebnu i objektivnu muzičku kvalitetu,<sup>735</sup> имплицирали су готово сви

<sup>732</sup> Milena Dragičević-Šešić, Branimir Stojković, нав. дело, 164.

<sup>733</sup> Исто.

<sup>734</sup> Koraljka Kos, Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji. Ogledalo muzike, *Vjesnik*, 27. 10. 1965, 6.

<sup>735</sup> Nenad Turkalj, O 25 godina djelovanja TMSJ, нав. дело, 13.



критички прикази овог фестивала. Естетичар Павле Стефановић у једном од својих текстова посвећеним ЈМТ'64, објављеном у *Književnim novinama*, на самом почетку симболички је указао да се ради о манифестацији која представља истинску смотру реалне ситуације у савременој југословенској музици.<sup>736</sup> На тај начин Стефановић је читаоцима предочио да успешност ЈМТ није потребно просуђивати у односу на актуелност одређених естетичких тенденција у уметности (што би важило, рецимо, за МБЗ), већ као збир плуралистичких струја у домаћој музици. Стилску хетерогеност на ЈМТ Стефановић је видео као изузетно повољну околност, истичући да ова манифестација „[...] upravo takva kakva je bila, sa svim njezinim mogućim nedostacima i ograničenjima, bila izvanredno karakteristična za stvarnu situaciju našeg domaćeg muzičkog stvaralaštva, za veliku raznovrsnost jezičkih modaliteta u tom stvaralaštvu, za široku koegzistenciju najrazličitijih idejnih preokupacija i kompoziciono – tehničkih metoda iskazivanja u njemu“.<sup>737</sup> О првој опатијској Трибини Павле Стефановић писао је и у дневном листу *Политика*, при чему је поновно апострофирао многострукост стилских и композиционо-техничких тенденција на овој манифестацији, као праву могућност за боље упознавање музичких стваралаца Југославије, уз закључак да је „[...] опатијски сусрет био прилика да композитори из разних табора, заступници различитих стилова и техника, људи са веома различитим укусима, културом, музичко-естетским ставовима, убеђењима и предубеђењима, искључивостима, евентуалним нестрпљивостима и предрасудама – чују једни друге“.<sup>738</sup> На основу репертоара ЈМТ'64,<sup>739</sup> Стефановић изводи и закључак да се у тадашњој југословенској музичкој продукцији јасно могла уочити поларизација на ‘традиционалисте’ и ‘истраживаче новог звука’.<sup>740</sup>

---

<sup>736</sup> Pavle Stefanović, Osvrt na „Jugoslovensku muzičku tribinu“ u Opatiji, нав. дело, б.

<sup>737</sup> Исто.

<sup>738</sup> Павле Стефановић, Две основне смернице наше савремене музике. Поруке једне Трибине. После значајног сусрета југословенских музичара у Опатији, *Политика*, 20. 12. 1964, 17.

<sup>739</sup> Најисцрпнији широко дескриптивни приказ стилског плурализма међу југословенским композиторима на ЈМТ'64, Павле Стефановић изложио је у оквиру радијске емисије *Музика нашег времена*. Тим поводом Стефановић је навео: „Od poznog romantizma i subjektivne stilizacije duha i karaktera našeg muzičkog folklor, preko postimpresionističkih zasada i neoklasicističkih odblesaka hindemitovskog i prokofjevskog tipa, sve do neoekspresionističkih zvučnih trzaja i grimasa, do poantilističke lakoničnosti veoma kondenzovanih muzičkih stavova, do ostvarenja novih, veoma sažetih eliptičnih i samo na bitno svedenih muzičkih formi i do široko raznovrsne realizacije takozvanog ‘novog zvuka’ u muzici, do obilja i preobilja tonskih struktura u kojima upravo tembrizacioni efekti, dakle, koloritna dejstva zvučnih mešavina i određenih akustičko-kvalitativnih tonskih hibrida smenjuju i zamenjuju donedavno dominirajuću estetsku funkciju melodijskog i harmonskog faktora u muzici“. Видети у: Pavle Stefanović, Osvrt na „Jugoslovensku muzičku tribinu“ u Opatiji, 18.–21. XI 1964 [рукопис], Емисија Првог програма Радио Београда *Музика нашег времена*, емитовано 27. 11. 1964, 2, Приватна архива композиторке Иване Стефановић, Београд.

<sup>740</sup> Исто.

Истакнути подржавалац ЈМТ уз Стефановића био је и хрватски критичар Петар Селем, који је на основу репертоара Трибине из 1964. године закључио да су се тенденције међу југословенским ауторима кретале од фолклорног и неокласичног смера до алеаторичких поступака.<sup>741</sup> Селем указује и на једно врло значајно својство ове манифестације (које смо раније спорадично већ спомињали), а које ју је, заправо, битно разликовачо од МБЗ-а. Наиме, посреди је Селемово тумачење према којем ЈМТ треба посматрати као догађај ‘радног карактера’, чија је сврха да „[...] informira o muzičkom stvaralaštvu u našoj zemlji tokom posljednje dvije godine dopuštajući i izlete u dalju prošlost pod uvjetom da se radi o ostvarenjima s nepravom zaboravljenim ili čak dosad neizvedenim“.<sup>742</sup> На Селемово виђење ЈМТ директно можемо надовезати запажања словеначког критичара Кристијана Укмара, који је у овако концепцијски постављеном фестивалу видео широки друштвени значај; односно, опатијску је манифестацију Укмар доживео као платформу која би могла да омогући адекватну селекцију репертоара како радијским и концертним кућама, тако и нотним и аудио издавачима.<sup>743</sup>

Сличне реакције уследиле су и поводом ЈМТ'65, која је, након што је у мају 1965. године одржан трећи МБЗ, а у септембру трећи Фестивал савремене камерне музике, одржана од 28. до 31. октобра. Као што је Павле Стефановић опатијској Трибини доделио епитет ‘ни најсавршеније, ни најгоре, већ најистинитије смотре’,<sup>744</sup> тако је у сарајевском *Oslobođenju* (1965) наведено да је, осим доприноса стварању националног израза у музици, циљ ЈМТ и да „[...] pruži što vjerniju sliku dostignuća naše savremene muzike [...]“.<sup>745</sup> О ЈМТ'65 композитор Енрико Јосиф објавио је текст у часопису *Zvuk* под насловом *Za nova merila vrednovanja muzike*, који је требало да илуструје тадашњи плурализам естетичких и стилистичких тенденција у југословенском музичком стваралаштву. Наиме, Јосиф је у овом тексту подвукао да се у југословенској средини, с једне стране, негира свака манифестација Новог звука, док се, с друге стране, сваки Нови звук апологизује, што је свакако било изузетно погубно по развој музичке културе. Стога је већина аутора, у складу са прокламованим начелима опатијске манифестације, и те 1965. године истакла широко постављене критеријуме овог фестивала као ваљану подлогу за ‘преиспитивање’ домаћег музичког

---

<sup>741</sup> Petar Selem, Obecanja u razgovorima, razočaranja u muzici. Što je pokazala Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji, *Vjesnik*, 13. 12. 1964, 6.

<sup>742</sup> Исто.

<sup>743</sup> Kristijan Ukmar, Opatijski festival je končan, *Delo*, 24. 11. 1964, 5.

<sup>744</sup> Pavle Stefanović, *Tribina o Tribini*, нав. дело, 1.

<sup>745</sup> Anonim., Upoznavanje savremenog nacionalnog izraza u muzici. U Opatiji počele priredbe Jugoslavenske muzičke tribine, *Oslobođenje*, 30. 10. 1965, 7.

стваралаштва, али и критеријума валоризовања тог ствараштва. Дакле, критичари су у својим приказима наставили да у први план истичу демократичност програмске политике и својеврсни радни карактер Југословенске музичке трибине, чиме су акцентовали критеријумско-концепцијску диференцијацију опатијског и бијеналског репертоара.

Тако је Енрико Јосиф у сасвим добронамерном тону истакао да је „[...] presek pravaca od kasne romantike, preko neoromantike, folklor, neoklasike do današnjih serijalnih postupaka [...]“,<sup>746</sup> показао све проблеме ‘тонске данашњице’, док је Дејан Деспић репертоарски распон ЈМТ од романтизма до авангарде видео као „[...] доказ неспутаног, неукалупљеног, недогматичног стваралаштва и исто тако слободних и разноврсних схватања стваралачких проблема [...]“.<sup>747</sup> Поред ове двојице аутора, музиколог Кораљка Кос је на основу репертоара ЈМТ'65 увидела четири живе путање тадашњег савременог југословенског музичког стваралаштва, при чему је забележила следеће: композиције ослоњене на фолклор, дела која настављају линију касног романтизма, дела која настављају класицистичке принципе (типа Прокофјева, Стравинског, Хиндемита и Бритна), и на крају, остварења која следе нове тенденције савременог музичког језика. Према њеном тумачењу, тако конципирана Трибина пружила је могућност за сагледавање и одвајање вредних дела наше културе; другим речима, омогућила је да се „[...] razluči pomodarstvo od poštenog htijenja; poza od iskrenosti“.<sup>748</sup> Занимљива су и запажања Кристијана Укмара поводом репертоара ЈМТ'65, у којима се истиче да ЈМТ не треба ни доживљавати као фестивал у уобичајеном смислу те речи, где се сусрећемо са извесним одабиром дела који нам је представљен, већ као ‘афирмативну изложбу југословенске музике’.<sup>749</sup> Разуме се, ‘најгласнији’ међу коментаторима опатијске манифестације поново је био њен покретач, Бранимир Сакач, који је пред почетак Југословенске музичке трибине 1965. године изјавио:

„Program »Jugoslavenske muzičke tribine« veoma je bogat, opširan i iscrpan. U njemu su zastupani svi stvaralački pravci i stremljenja, svi kompozicioni stilovi i tehnike kojima se danas služe suvremeni jugoslavenski autori. Ne isključujući ni jednu [sic!] umjetničku orijentaciju, Tribina donosi djela od onih usmjerenih prema folkloru i jugoslavenskoj narodnoj melodici do muzičke

<sup>746</sup> Erniko Josif, *Za nova merila vrednovanja muzike – Povodom Jugoslovenske muzičke tribine u Opatiji*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 64, 1965, 441. Mora se напоменути да је Енрико Јосиф превидео чињеницу да је на ЈМТ већ тада била заступљена како електроакустичка музика, тако и бројна алеаторичка остварења.

<sup>747</sup> Дејан Деспић, нав. дело, 5.

<sup>748</sup> Koraljka Kos, нав. дело, 6.

<sup>749</sup> Kristijan Ukmar, *Opatijski glasbeni tribuni na rob*, нав. дело, 6.

neoklasike, ekspresionizma i avangardnih strujanja. Takav široki program ne samo da daje potpuni uvid i presjek stvaranja suvremenih jugoslavenskih kompozitora, već i omogućuje široke stvaralačke diskusije, izmjene mišljenja i informacija“.<sup>750</sup>

Важно је истаћи да су опатијској Трибини, иако је то био фестивал домаће, југословенске музике, присуствовали поједини композитори и музиколози из иностранства, али само у својству гостију. Нажалост, недостају нам информације о иностраним гостима са ЈМТ'64,<sup>751</sup> међутим, на основу билтена ЈМТ'65 долазимо до не тако малобројних иностраних музичких имена на опатијској манифестацији из ове године: Димитар Тапков (Димитър Тъпков) из Софије, Клемент Славицки (Klement Slavický) и Иван Војтех (Ivan Vojtěch) из Прага, Адам Швизински (Adam Świerzyński) из Варшавае, Рудолф Лик (Rudolf Lück) из Келна, Ханс-Георг Ускорајт (Hans-Georg Uszkoreit) из Дрездена, Јирген Вилбрант (Jürgen Wilbrandt) из Берлина.<sup>752</sup> Готово сви ‘страни посматрачи’ истакли су карактер сајма ове манифестације као њену најзначајнију компоненту,<sup>753</sup> што је можда најбоље образложио бугарски композитор Димитар Тапков:

„Ovakve manifestacije daju mogućnost za direktno suprotstavljanje dejstvujućih u momentu različitih orijentacija i strujanja, njihovo kompariranje i objektivno ocjenjivanje. A ovo je skoro i jedini put k napretku, gde bi se moglo odvojiti ‘žito od kukolja’; vitalno i novo od eksperimenata koji su samo sami sebi cilj, a sve u svrši oformljenja umetnosti jednog socijalističkog društva, umetnosti u kojoj ruku pod ruku korača tradicija s novatorstvom“.<sup>754</sup>

<sup>750</sup> Branimir Sakač, Bogat program »Jugoslavenske muzičke tribine«. Zastupani svi stvaralački pravci i stremljenja, *Novi list*, 27. 10. 1965, 11.

<sup>751</sup> Претпостављамо да је већ и на ЈМТ'64 било иностраних гостију, нарочито ако знамо да су појединци (попут Јозефа Патковског) претходно учествовали и на опатијском Симпозијуму (1962).

<sup>752</sup> Поједини од њих су за *Билтен* ЈМТ изнели своје утиске о југословенском музичком стваралаштву, па нам се чини да није неважно пренети која су то југословенска имена и остварења са ЈМТ'65 изазвала пажњу иностраних композитора. Ханс-Георг Ускорајт и Јирген Вилбрант су као дела која су оставила најснажнији утисак издвојили следећа: *Суб роса* Милка Келемена, *Сикуете* Петра Озгијана, *Момент музикал* Адалберта Марковића, *Концерт за кларинет и оркестар* Милана Ристића, *Епитаф ха* Александра Обрадовића, *Шума спава* Бруна Бјелинског и *Поема за град* Рудолфа Бручија. За Клемент Славицког, композитора из Прага, најзапаженији аутори на ЈМТ били су: Матија Бравничар, Љубица Марић, Александар Обрадовић, Милко Келемен, Петар Озгијан, Бранимир Сакач, Милан Ристић и Властимир Николовски. На Ивана Војтеха, музиколога из Прага, најјачи утисак оставили су Војислав Костић, Љубица Марић, Милко Келемен, Матија Бравничар, Рубен Радица и Никола Херцигоња, а Адам Швизински, композитор из Варшаве, издвојио је Александра Обрадовића, Душана Радића, Бруна Бјелинског, Вилка Укмара и Данета Шкерла као посебно инвентивне композиторе. Видети у: *Izjavili su o Tribini, Jugoslavenska muzička tribina 28.–31. X 1965: Bilten br. 4*, 30. 10. 1965, 6–9, Архив Cantus d.o.o., Загреб. Анализирајући ове ‘пописе’ из пера иностраних посетилаца ЈМТ, можемо да констатујемо да се композитори Александар Обрадовић и Милко Келемен налазе на готово сваком од њих.

<sup>753</sup> Видети у: М. Л. К., *Mišljenja stranih promatrača o Tribini*, *Novi list*, 1. 11. 1965, 4; *Izjavili su o Tribini*, нав. дело, 6–9.

<sup>754</sup> Dimitar Tapkov, *Izjavili su o Tribini*, нав. дело, 7.

Такође, вредне су помена и речи немачких композитора, Ханса-Георга Ускорајта и Јиргена Вилбранта, о томе да је најмање половина дела југословенских аутора са ЈМТ'65 била успешна, као и то да се у појединим остварењима, иако писаним савременим средствима музичког израза, „[...] primjećivao muzičkih jezik jugoslavenskih naroda“.<sup>755</sup>

#### **IV 8. 1. Композитори из Србије на опатијској Трибини**

Српски композитори су, уз хрватске, били најзаступљенији на првој Југословенској музичкој трибини, а хронолошким следом, према њиховој години рођења, представљена су дела следећих аутора: Јосипа Славенског, Миленка Живковића, Карла Кромбхолца, Драгутина Чолића, Милана Ристића, Љубице Марић, Станојла Рајичића, Јосипа Калчића, Рудолфа Бручија, Василија Мокрањца, Енрика Јосифа, Александра Обрадовића, Властимира Перичића, Срђана Барића, Душана Радића, Петра Бергама, Дејана Деспића, Војислава Костића, Петра Озгијана, Владана Радовановића, Рајка Максимовића, Даринке Симић и Зорана Христића. Можемо констатовати да су Јосип Славенски, Карл Кромбхолц, Милан Ристић, Јосип Калчић, Рудолф Бручи и Владан Радовановић по други пут нашли своје место на концертном програму у Опатији, с обзиром на то да су дела ових аутора изведена на опатијском Симпозијуму 1962.

---

<sup>755</sup> Prof. dr. Hans-Georg Uszkoreit, Jürgen Wilbrandt, исто. Ова запажања немачких композитора поводом репертоара ЈМТ можемо упоредити са промишљањима југословенског композитора Милка Келемена из периода његових најранијих посета Дармштату, када је у немачком часопису *Melos* (1959) објавио текст *Oproštaj od folkloru*, у којем је констатовао да се чак и међу дармштатским авангардистима могу уочити извесне националне музичке особености. Том приликом Келемен је навео: „S vremenom sam, međutim, uvidio da skladatelji darmštadske škole nipošto nisu potiskivali ili uklanjali nacionalni idiom, shvaćen u najpozitivnijem i najširem smislu. Svakom barem donekle obaviještenom glazbeniku danas je jasno da je pri slušanju nekih Boulezovih djela nemoguće zanemariti njegov profinjeni francuski duh i izraziti smisao za zvuk kao karakteristiku francuske glazbene kulture [...]. A i Stockhausen, bez sumnje najveći sistematičar među darmštadskim kompozitorima u biti je Nijemac. Ovdje nije riječ o tome da se napiraju nacionalistička pretjerivanja, već sasvim suprotno. Uvijek mi je bilo jasno da je glazba vjerojatno najinternacionalnija od svih umjetnosti, ali da istodobno postoje posebnosti što ih svaki skladatelj donosi iz svog zavičaja. Ta je konstatacija bila jedan od razloga koji mi je dao hrabrost da napustim folkloristične elemente, bez straha zbog »nacionalnog« koje se ionako krije u svakoj osobi [...]“. Видети у: Milko Kelemen, *Oproštaj od folkloru*, у: Milko Kelemen (ур), *Milko Kelemen. Labirinti...*, нав. дело, 38.

Такође, музиколог Драгана Стојановић-Новичић је, анализирајући одабрана симфонијска остварења српских композитора из 1960-их и 1970-их година, закључила да се „[...] отклон од традиционалних музичких норми не мора увек завршити на нивоу интернационализованог саопштавања, већ да може да донесе обогаћење националног музичког потенцијала – дакле, да музички национално лежи и у крилу саме авангарде“. Видети у: Драгана Стојановић-Новичић, Неки аспекти поимања националног у симфонијским делима српских композитора седме и осме деценије двадесетог века и идеолошко-културолошки контекст њиховог настанка, у: Димитрије О. Големовић (ур), *Зборник радова са Научног скупа Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука, 13. април 2004*, Бања Лука, Академија умјетности, 2005, 158.

године. Генерацијски и стилски распон међу српским композиторима није се много разликовао ни на ЈМТ'65 (будући да је већински реч о истим ауторима), осим што су овога пута српски аутори квантитативно били мање заступљени (на ЈМТ'64 била заступљена су 23 аутора из Србије, а на ЈМТ'65 њих 17). Према томе, композиторска имена са ЈМТ'64, која срећемо и на репертоару ЈМТ'65, јесу Милан Ристић, Љубица Марић, Станојло Рајичић, Јосип Калчић, Рудолф Бручи, Енрико Јосиф, Александар Обрадовић, Душан Радић, Дејан Деспић, Војислав Костић, Петар Озгијан и Рајко Максимовић. Композитори из Србије који се 1965. године по први пут представљају опатијској публици су Крешимир Барановић, Никола Херцигоња, Витомир Трифуновић и Варткес Баронијан. Изузетак је Миховил Логар, чија дела нису извођена на ЈМТ'64, али јесу на Симпозијуму (1962) и ЈМТ'65. На основу овог статистичког прегледа долази се и до, можда не баш тако очекиваног податка, а то је да су Милан Ристић, Јосип Калчић и Рудолф Бручи, једини аутори из Србије чија су се дела наша на опатијском репертоару, како 1962, тако и 1964. и 1965. године (преглед свих дела композитора из Србије на Симпозијуму, односно на ЈМТ видети у Прилогу 7, стр. 419).

Дакле, већ на први поглед можемо констатовати да су посредни имена различитих композиторских генерација (од оних рођених крајем деветнаестог века па све до краја тридесетих година прошлог века), оличених у њиховим ништа мање различитим естетичко-поетичко-стилистичким начелима. Иако је идеја ЈМТ подразумевала извођење дела насталих у претходне две године, за прво издање ове манифестације селектори су се вратили нешто више година уназад, али генерално гледано, може се рећи, уз неколико изузетака, да се радило о новијој продукцији. Наравно, у сасвим другом контексту треба истаћи извођење *Музике за оркестар* (1936) Јосипа Славенског, чије је име на југословенским фестивалима савремене музике очигледно узимано као потврда легитимитету савремености репертоара. С друге стране, на ЈМТ'64 изведен је и национално обојен *Епикон за виолончело и клавир* (1945) неоромантичара Миленка Живковића, као *In memoriam* овом композитору, преминулом у години одржавања ЈМТ'64.

Примећујемо да је на ЈМТ'64 присутан знатан број српских композитора Прашке групе – Драгутин Чолић, Милан Ристић, Љубица Марић, Станојло Рајичић. Поред Љубице Марић и њеног *Византијског концерта* (1959), изведеног и на трећем МБЗ-у (1965), Милан Ристић био је још један српски композитор који је у овом најранијем периоду гравитирао између ЈМТ и МБЗ-а. Наиме, Ристић се, након што су му на опатијском Симпозијуму (1962) изведене *Медитације и алегро за клавир*, а на

другом МБЗ-у (1963) *Музика за камерни оркестар*, на ЈМТ'64 представио *Концертом за оркестар* (1963), компонованим одмах после *Музике за камерни оркестар*. У овом *Концерту* Ристић се ослонио на необарокне концепције Хиндемита и Бартока, профилишући претежно полифони начин музичког мишљења,<sup>756</sup> чиме је још једном одлучно потврдио свој послератни неокласични стваралачки потенцијал. Уз *Други гудачки квартет* (1959) Драгутина Чолића, који представља илустрацију „[...] рознијег, стаљенијег и национално обележеног израза у Ћолићевом стварању“,<sup>757</sup> на ЈМТ'64 изведен је и *Други концерт за кларинет* (1962) Станојла Рајичића, у којем се композитор постепено враћа својој ‘радикалној’ фази стваралаштва, заоштравајући музички језик до атоналности. Стилски блиски овим ауторима, били су и појединци из млађих генерација, који нису претерано нагињали истраживању послератних модернистичких композиционих техника. Ту се издвајају дела *Стара песма и игра за виолину и клавир* (1952) и *Кончертино за две флауте и камерни оркестар оп. 28* (1958) неокласичара Василија Мокрањца и Дејана Деспића, *Соната за клавир* (1957) Петра Озгијана (типично неокласично остварење једног тадашњег студента композиције у Југославији), али и *Друга симфонија* (1963) Петра Бергама. Одлика Бергамовог неокласичног писма у овој традиционално конципираној *Симфонији* јесте и својеврсно дијалогизирање са традицијом како кроз употребу Тристановог акорда, тако и кроз парафразирање материјала из новије литературе, симфоније *Ероика* Стјепана Шулека.

Овој групацији композитора из Србије, конкретно, Станојло Рајичићу, Дејану Деспићу и Милану Ристићу, заступљеној и на ЈМТ'65, могли би се придружити Варткес Баронијан и Миховил Логар. Наиме, док троставачни *Концерт за кларинет и оркестар* (1964) Милана Ристића остаје на линији ауторовог неокласичног стилског проседеа, петоставачни *Кончерто гросо за флауту, обоу, кларинет, фагот и оркестар* (1964) Дејана Деспића (са ставовима *Прелудијум, Сичилијана, Фугета, Пасакаља и Жига*), представља својеврсни омаж барокној форми, поводом чега аутор изјављује: „У Концерту гросо наша је свој, засад крајњи израз моја посебна наклоност према концертантној форми првобитног, дакле барокног типа, с једне стране, и према изражајно-техничким и колористичким квалитетима дрвених дувачких инструмената, с друге“.<sup>758</sup> Иако се *Циклус песама за алт (мецосопран) и оркестар – Магновења* (1964)

<sup>756</sup> Marija Bergamo, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 169.

<sup>757</sup> Увиђају се квартне хармонске структуре, али и фолклорно обојени сегменти музичког тока (такт 7/4). Видети у: Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, нав. дело, 90.

<sup>758</sup> Дејан Деспић: *Кончерто гросо за флауту, обоу, кларинет, фагот и оркестар*. Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 10, 1965, 14.

Станојла Рајичића, према тумачњу музиколога Ане Стефановић, може сврстати у композиторову прелазну фазу – између неоромантичарске рапсодичности и заостренијег музичког језика који ће тек уследити,<sup>759</sup> дело генерално остаје у оквирима умерене струје послератног српског модернизма, односно неокласицизма. То донекле потврђује и сâм аутор, истичући да су четири песме овог циклуса (иначе, у питању је поезија Момчила Настасијевића) аналогне концепцији сонатног циклуса.<sup>760</sup> Ипак, свакако треба подвући изразиту експресивност у вокалној деоници, као и драмску, те готово у потпуности симфонизовану улогу оркестра у овом делу. Насупрот Рајичићу, Миховил Логар је, инспирисан италијанском атмосфером и медитеранским пејзажом, компоновао дело *Симфонија Италијана* (1964), за које је сâм истакао да се, у намери да представи своје доживљаје из Италије, послужио крајње једноставним музичким средствима без уплива савремених техника.<sup>761</sup> Поред Логара, и Варткес Баронијан је, речима да у његовом *Дивертименту за флауту, кларинет и гудаче с удараљкама* (1963), који носи поднаслов *Hommage à Stravinski*, „[...] ima više ljubavi za samu muziku nego za stvaralaštvo, više nebrige za stilsku izgradnju i neskrivenih naklonosti ka izvesnim tradicionalnim formulacijama i gegovima neoklasicizma“,<sup>762</sup> директно открио своју приврженост неокласичном стилу.

Овој умереној послератној струји српске музике на ЈМТ придружимо и низ дела с подручја вокалне лирике, неретко инспирисаних и фолклорним музичким наслеђем. Са ЈМТ'64 издвајају се *Ноћ без јутра – циклус песама за алт и клавир* (1964) Властимира Перичића и *Врати ми моје крнице – циклус за сопран, алт, флауту, виолину, виолончело, фагот, харфу и клавир* (1964) Даринке Симић (оба дела писана на стихове песника Васка Попе), а са ЈМТ'65 *Три народне пјесме за дубоки глас и оркестар* (1964) Крешимира Барановића (у које композитор укључује народни мелос Македоније, Јужне Србије, Међимурја) и *Сводови сенке – циклус од пет певања за женски хор, рецитатора, гудачки оркестар, харфу и удараљке* (1964) Војислава Костића. Занимљиво је да је, алудирајући на ова остварења, Павле Стефановић у једном од својих текстова забележио како је ЈМТ показала да се још увек тоналним средствима и те како може изразити снага јарког унутрашњег интензитета и високе

---

<sup>759</sup> Ана Стефановић, Соло песма – преглед, у: Мирјана-Веселиновић Хофман и други (ур), нав. дело, 389.

<sup>760</sup> Станојло Рајичић: „Магновења“. Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 10, 1965, 15.

<sup>761</sup> Композитори о својим дјелима (Mihovil Logar, „Sinfonia Italiana“), *Jugoslavenska muzička tribina* 65, нав. дело, 10–11.

<sup>762</sup> Композитори о својим дјелима (Vartkes Baronijan, „Divertimento za flautu, klarinet i gudače s udaraljkaма“), исто, 7.



уметничке вредности.<sup>763</sup> С друге стране, критичар Петар Селем је у свом приказу ЈМТ већину оваквих композиција, а пре свега оних из пера Станојла Рајичића, Војислава Костића и Јосипа Калчића, окарактерисао као остварења у којима се звук још увек ограничавао на улогу стимулатора атмосфере или илустрације текста, остајући у секундарном положају.<sup>764</sup>

Првих година на Југословенској музичкој трибини нашло се и неколико композиција аутора из Србије које су биле, такорећи, на ‘размеђи два света’; између национално-неоромантичарског и соцреалистичког проседеа с једне стране, и модернистичких елемената с друге стране. Ова дела заправо су рефлектовала једну тада врло живу струју у југословенској музици, а која, чини се, до данас није претерано истражена. Реч је о остварењима, која би се, према једној занимљивој формулацији композитора Властимира Трајковића, могла описати као авангардни социјалистички реализам. Та остварења, како пише Трајковић, потребно је анализирати на такав начин, да се социјалистичко-реалистичка нота тражи у програму и литерарном тексту, а не у музичком парту (који сам по себи може бити модернистички настројен). На тај начин, закључује Трајковић, реч је о „[...] raskoraku između stilskog potencijala muzičkog i vanmuzičkog parta; raskoraku što dovodi do toga da »avangardni« postupci u »muzičkom partu« deluju »postvareno« i »akademizirano«.<sup>765</sup> С друге стране, будући да су се, сходно логици личних креативних токова или потреби да се одговори актуелном друштвеном тренутку, револуционарној тематици у првим послератним годинама обраћали аутори свих генерација, музиколог Мирјана Веселиновић-Хофман сâму појаву социјалистичког реализма тумачи у контексту формирања послератне авангарде, односно, као ‘битну одредницу дејства уметничке новине’.<sup>766</sup>

---

<sup>763</sup> Pavle Stefanović, Osvrt na „Jugoslovensku muzičku tribinu“ u Opatiji, нав. дело, 10.

<sup>764</sup> Petar Selem, Igra istine, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 168. Иначе остала, мање запажена дела српских композитора на ЈМТ’64 била су: *Концерт за клавир и оркестар* (1961) Јосипа Калчића, *Токатина за симфонијски оркестар* (1960) Карла Кромбхолца (дело које Властимир Перичић оцењује као најуспелије у дотадашњем опусу овог композитора), затим, *Соната за виолину и клавир* (1960) Војислава Костића, *Призори за алт, флауту, виолончело и харфу – циклус за меџосопран и шест инструмената* (1964) Срђана Барића.

<sup>765</sup> Vlastimir Trajković, Karakteristike jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva za proteklih osamnaest godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1982, 90.

<sup>766</sup> Фолклорна тематика била је блиска тада најстаријој композиторској генерацији, предводницима савремене националне школе међуратног доба (Петар Коњовић, Стеван Христић, Миленко Живковић), средњој генерацији (Војислав Вучковић, Станојло Рајичић, Милан Ристић, Љубица Марић), односно међуратним модернистима, који су у послератном периоду ублажили средства свога уметничког израза, обраћајући се и фолклору, али и најмлађој генерацији, која је тада окончавала студије у неокласичном идиому (Константин Бабић, Драгутин Гостушки, Дејан Деспић, Василије Мокрањац, Александар Обрадовић, Властимир Перичић, Владан Радовановић и други). Видети у: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, нав. дело, 321–332.

Композитор Рудолф Бручи могао би да се означи као својеврсни предводник ове струје. На ЈМТ'64 представио је своју додекафонску *Кантату за баритон, женски хор и камерни оркестар – Србија* (1959), писану на одломке из поеме *Србија* Оскара Давича, а на ЈМТ'65 такође додекафонску *Камену поему за град за сопран и камерни ансамбл* (1965), која говори о херојској прошлости Београда. Атонални хармонски склопови, експресивна мелодика у деоници гласа и употреба додекафоније у овим делима сведоче о модернистичком језику Рудолфа Бручија. Насупрот томе, чврста везаност за херојске теме, али и музички третман монументалних хорова у служби апологизације социјалистичког друштвеног устројства, слушаоца заиста враћа у године непосредно по окончању рата, у доба масовне песме, када је социјалистички реализам, наметнут 'одозго', био доминантан уметнички правац у Југославији. Међутим, није нужно да оваква Бручијева интересовања искључиво везујемо за приврженост идеологији социјалистичког реализма. Напротив, његово надахнуће страдањем и херојством народа, као вечним темама које надилазе актуелност уметничких струјања датог тренутка, можемо тумачити као последицу изразите емпатичности Бручијевог бића. Музиколог Богдан Ђаковић наводи да су баш због те прожетости општехуманистичким односом према животу, Бручијева дела (укључујући и овде поменута), била одлично прихваћена у бројним европским земљама.<sup>767</sup> Већ смо раније указали на идеолошку сродност Бручија и Сакача у погледима на развој југословенског музичког стваралаштва у самоуправном друштву, а како је ова манифестација виђена као једна од парадигматичних примера удруживања у интересне заједнице, не чуди што је Рудолф Бручи из године у годину био готово редовни гост на опатијским сусретима.

Бручијевим остварењима придружујемо и *Кантату за мешовити хор и оркестар – Крик треба поновити* (1964) Јосипа Калчића,<sup>768</sup> али и дело *Планетаријом – музичко-сценска визија у осам делова* (1960) Николе Херцигоње, писано на текст Мирослава Крлеже о народним патњама, страдањима и херојствима кроз историју. Иако у музичком току до изражаја долазе експресионистички 'крици' хора, дело се према извесним тумачењима може сврстати и у неокласични, односно необарокни стилски оквир, уколико примат дамо форми сценског ораторијума као отиску „[...]”

---

<sup>767</sup> Богдан Ђаковић, Рудолф Бручи (30. 3. 1917–30. 10. 2002), *Музикологија*, 4, 2004, 274.

<sup>768</sup> Поводом овог дела Калчић је изјавио: „Strahote nečoveštva ne smeju nikada biti zaboravljene, a seni njegovih žrtava zahtevaju od nas, u ime čovečnosti i čovečanstva, da se izvesne stvari nikada više ne ponove“. Видети у: *Kompozitori o svojim djelima* (Josip Kalčić, „Krik Treba ponoviti“), нав. дело, 10.

духовног хоризонта ренесансно-барокне провенијенције“.<sup>769</sup> С друге стране, као брижљиви спој фолклорног, архаичног и савременог музичког израза, кроз разноврсност тематских извора, драмског третмана оркестра и вокалних деоница, *Планетаријом* асоцира на, како указује музиколог Бранка Радовић, више различитих музичких облика: „[...] од опере, преко ораторијума и кантате до новог музичко-сценског жанра коме теорија није дефинисала ни име ни структуру, а који садржи елементе свих поменутих“.<sup>770</sup>

Последњу групацију српских композитора са ЈМТ чине они аутори који су показали изразито опирање академизираним, неоромантичарским тенденцијама. Занимљиво је да је у једном од својих текстова о ЈМТ из 1965. године, хрватски музиколог Кораљка Кос за дневни лист *Vjesnik* издвојила шесторицу композитора која су на њу оставила најјачи утисак, од који су чак тројица били из Србије (Енрико Јосиф, Александар Обрадовић и Душан Радић),<sup>771</sup> и сва тројица, према нашој класификацији, припадају овој последњој групацији.

Наиме, Енрико Јосиф се у делу прилично разуђене фактуре, *Сновиђења за флауту, харфу и клавир* (1964), посветио сасвим новом третману музичке ‘арабескне’ форме. Импресионистичке комбинације инструменталних боја, сједињене са готово атоналном хармонијом, ово дело позиционирају у сам врх српске послератне камерне музике. Посебан композиторски манир јесте усклађено дијалогизирање харфе и клавира, као подлога за водећу и изразито виртуозну мелодијску линију поверену флаути (видети пример бр. 12, стр. 402). Музиколози Тијана Поповић-Млађеновић и Драгана Стојановић-Новичић у прегледу развоја камерног жанра у Србији, Јосифова *Сновиђења* наводе као први и прави пример остварења за мање уобичајене камерне саставе, што је аутору омогућило специфична колористичка решења.<sup>772</sup> У осврту Павла Стефановића на ЈМТ’64, управо је Енрико Јосиф (уз Милка Келемена и Ива Малеца) показао бриљантни изузетак, пошто је велики број југословенских аутора испољио апсолутну летаргију у вези са актуелним развојем савремене музике у свету.<sup>773</sup>

---

<sup>769</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Музика у другој половини XX века* у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (ур), нав. дело, 114.

<sup>770</sup> Др Бранка Радовић, *Горски вијенац и друга музичко-сценска дела Николе Херцигоње*, Подгорица, Удружење композитора Црне Горе, 2000, 103.

<sup>771</sup> Преостала тројица аутора које издваја Кораљка Кос јесу Бруно Бјелински и Милко Келемен (из Хрватске) и Игор Штухеџ (из Словеније). Видети у: Кораљка Кос, *Završena Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji*. Neupadljivi, ali realni rezultati, *Vjesnik*, 2. 11. 1965, 6.

<sup>772</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, Драгана Стојановић-Новичић, *Преглед камерне музике (1950–2004)*, у: Мирјана-Веселиновић Хофман и други (ур), нав. дело, 478.

<sup>773</sup> Павле Стефановић, *Две основне смернице наше савремене музике...*, нав. дело, 17.

Успешност овог дела потврђује и Петар Селем, који, анализирајући претежно авангардна остварења хрватских аутора, говори и да је једно ‘мирније’ дело изузетно вредно помена, указујући, притом на Јосифова *Сновиђења*.<sup>774</sup> Ништа мање Енрико Јосиф није био запажен ни на ЈМТ'65, када је изведен његов *Дивертименто за дувачки квинтет* (1964), структурисан као низ од десет одељака, контрастних по расположењу, са карактеристичним називима: *Одлучно, Нестаино, Певно, Скакучући, Ходајући, Елегично, Литургично, Моторично, Кобно и Играјући*. Ово, такође проимпресионистичко дело, у чијем се музичком току на моменте појављују атонални хармонски склопови, још једном је сведочило о ауторовом мајсторству у експлоатацији нових звучних темброва. О томе је, у коментару овог дела, говорио и сâм Енрико Јосиф, истичући да је једна од главних карактеристика *Дивертимента* ‘неуобичајеност’, садржана у специфичним инструменталним бојама, мање својственим за овај камерни састав.<sup>775</sup> На ЈМТ'65 се Енрику Јосифу, као ствараоцу који не тежи да по сваку цену користи најновије композиционе технике, али чија дела упркос томе одишу савременим музичким изразом,<sup>776</sup> прикључује Витомир Трифуновић делом *Симфонијска слика* (1965), које је, како је то формулисао Властимир Перичић, компоновано умерено савременим музичким језиком, без тенденције ка авангардним експериментима.<sup>777</sup> Сâм Трифуновић је, као „[...] аутор који прати пулс свога времена, те често програмску базу дела везује за нека важна збивања средине којој припада“,<sup>778</sup> о свом остварењу, иначе инспирисаним великим земљотресом који је задесио Скопље 1963. године, изјавио:

„Дубоко потресен скопском трагедијом и дирнут општом људском солидарношћу која се у том тренутку манифестовала широм света, осетио сам потребу да и ја нешто допринесем овом фонду солидарности [...]. У жељи да овај скромни допринос буде што вернији тумач општих људских осећања, настојао сам да музички језик у овом делу буде што разумљивији и доступнији најширем аудиторијуму слушалаца“.<sup>779</sup>

<sup>774</sup> Petar Selem, *Обећања и razgovorima, razočaranja u muzici...*, нав. дело, 6.

<sup>775</sup> Енрико Јосиф, „Дивертименто за дувачки квинтет“. Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 10, 1965, 15.

<sup>776</sup> Трифуновић ће, заправо, крајем 1960-их и током 1970-их испољити интересовање за (умерено) авангардне композиционе технике, пре свега оне које се везују за Пољску школу (у делима *Синтеза 4* /1969/, *Антиномија* /1972/, *Асоцијације* /1973/, *Концерт за виолину и оркестар* /1976/). Видети у: Драгана Стојановић-Новичић, *Моја дела живе*. Разговор са Витомиром Трифуновићем, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 22, 2003, 6, 9–10.

<sup>777</sup> Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, нав. дело, 554.

<sup>778</sup> Драгана Стојановић-Новичић, *Моја дела живе...*, нав. дело, 6.

<sup>779</sup> Витомир Трифуновић: „Симфонијска слика“. Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 10, 1965, 15.

Насупрот поменутиим модернистима, транспарентну окренутост модернистичким композиционим поступцима неки аутори подвукли су самим насловом својих остварења, попут Александра Обрадовића у оркестарском делу *Скерцо додекафонико* (1962) са ЈМТ'64. Но далеко више пажње Обрадовић је привукао на ЈМТ'65, када је изведен његов *Епитаф Ха за симфонијски оркестар и магнетофон* (1965),<sup>780</sup> дело које се уписало у канон српске послератне музике. Обрадовић, с једне стране, *Епитаф Ха* темељи на дванаесттонској серији, као наслеђу предратне авангарде, док, с друге стране, обраћањем електронском медију, што у музичком току као резултат даје својеврсне уздахе који допиру са магнетофонске траке у служби потцртавања људске патње, јасно показује интересовање за тада најновија техничка достигнућа (само годину дана после компоновања овог дела Обрадовић ће боравити у Америци на студијском усавршавању у области електронске музике /1966–67/). Будући да *Епитаф Ха* спада у ране подухвате с подручја српске електроакустичке музике, музиколог Мирјана Веселиновић-Хофман истиче још увек тесну везу композитора са традицијом, наводећи, као парадигматичан пример, јасну троделну форму ове композиције.<sup>781</sup> Но, упркос томе, и упркос чињеници да Обрадовић заиста јесте у свом стваралаштву тежио синтези традиције и авангарде (видети пример бр. 13, стр. 404), дело је (можда баш због тога) изазвало велико интересовање тадашње јавности, о чему сведоче и речи поменутих немачких композитора, Ускорајта и Вилбранта, који су, гостујући на ЈМТ'65, управо Обрадовићево остварење издвојили као дело, које је, између осталих, на њих оставило најснажнији утисак.<sup>782</sup> Поред тога, извесни Б. Рупник, критичар ријечног *Novog lista*, о извођењу *Епитафа Ха* на ЈМТ'65 записао је следеће:

„U centru pažnje bio je nesumnjivo koncert Beogradske filharmonije pod ravnanjem Živojina Zdravkovića, za koji je publika pokazala i najveći interes. Od izvanrednog dojma bila je te večeri izvedba »Epitafa H« Aleksandra Obradovića [...]. Služeći se veoma smiono svim muzičko-izražajnim sredstvima današnjice – od tradicionalne harmonijske određenosti, preko atonalne kaotičnosti i 12-tonske serijalne tehnike do upotrebe elektronskih zvukovnih efekata – kompozitor je uspio na plastičan način ozvučiti potresnu sliku razaranja i pustošenja u eventualnom atomskom ratu koji bi snažao današnje čovečanstvo [...]“.<sup>783</sup>

<sup>780</sup> Према речима композитора, дело представља „[...] симфонијски натпис на имажинарном гробу после велике катастрофе човечанства, у жељи да опомене на претећу водородску авет која се надвила над савременим светом“. Наведено према: Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraloci u Srbiji*, нав. дело, 358.

<sup>781</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, нав. дело, 354.

<sup>782</sup> Prof. dr. Hans-Georg Uszkoreit, Jürgen Wilbrandt, нав. дело, 7.

<sup>783</sup> B. Rupnik, Po završetku II Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji. Kuda ide suvremena muzika?, *Novi list*, 2. 11. 1965, 11.

Авангардној струји српске музике на ЈМТ'64 припадао је наравно и Владан Радовановић. Изведено је његово дело *Pentaptih za sopran и камерни састав* (1962), настало у време композиторовог рада на *Сфероону*, међутим, оно је, према речима аутора, представљало својеврсно 'умекшавање' сфероонских позиција, о чему најбоље сведочи пети став, *Пасакаља*, који је још увек имао додира са 'постнеокласицизмом'.<sup>784</sup> Упркос томе, Радовановић ни у овом делу не успева да 'сакрије' своју изразиту авангардну уметничку природу. Наиме, слично као у *Празвуку* (изведеном на Симпозијуму /1962/, а онда и на МБЗ-у /1963/), аутор у *Pentaptih-у* деоници гласа (у овом случају сопрану) поверава несемантички текст, при чему се виртуозна вокална деоница све време заснива искључиво на гласу 'а'. Осим тога, та, тек местимична појава вокалног парта код слушаоца ствара утисак да је глас, заправо, само још један од инструмената у камерном ансамблу, а све у циљу композиторових истраживања нових звучних ефеката.

Најмлађи српски аутор на првој ЈМТ био је Зоран Христић, који је на Одсеку за композицију на београдској Музичкој академији дипломирао само годину дана пре утемељења Југословенске музичке трибине у Опатији. Стога је из опуса овог тек свршеног студента изведена његова дипломска композиција *Наслови за хор и симфонијски оркестар* (1963), која је, може се рећи, далеко надилазила критеријуме студентских радова. Христић је, попут Радовановића у *Pentaptih-у*, авангардност свог музичког језика демонстрирао већ тиме што је текст третирао несемантички, односно као апсолутну звучну материју (сличним поступком служио се и Рубен Радица у поменутом вокално-инструменталном делу *19&10 – интерференције*). Христићево дело може се анализирати и на естетичкој линији Пољске школе,<sup>785</sup> с обзиром на то да композитор оркестар подређује тражењу колористичке диференцираности звука. Иако није замишљено и писано као алеаторичко остварење, поједине партитурне назнаке, попут, 'произвођење највиших и релативно одређених тонова у гудачима, превлачење и ударци шаке преко жица клавира, свирање иза кобилице, *звиждук звуци харфе*, те хорско изговарање сугласника без одређене тонске висине',<sup>786</sup> свакако отварају могућност за позиционирање овог дела у контексту алеаторичких тенденција на југословенском тлу (видети пример бр. 14, стр. 405).

<sup>784</sup> Vladan Radovanović, *Pentaptih za sopran i kamerni sastav*, 1962, 8'45'', нав. дело, 7.

<sup>785</sup> Музиколог Мирјана Веселиновић-Хофман о *Насловима* Зорана Христића говори у контексту 'првог урањања елемената звучне слике пољске школе (пре свега Пендерецког) у српску музику'. Мирјана Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, нав. дело, 360.

<sup>786</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, *Музика шездесетих година у Србији. Differentia specifica* (3): Из композиторске праксе у Београду, *Музички талас*, 4, 1996, 37–39.

Ако су неком од српских композитора из овога периода била блиска композициона начела припадника Пољске школе, то је, без сумње, био Рајко Максимовић, који се на ЈМТ'64 представио остварењем *Кад су живи завидели мртвима* – *Епска партита за мешовити хор, групу инструмената и гудачки оркестар* (1963), а на ЈМТ'65 својим магистарским радом *Музика постајања за симфонијски оркестар* (1965). Приликом проблематизације Максимовићевог опуса из овог периода никако не треба изгубити из вида да се овај композитор на првом МБЗ-у веома позитивно изразио о припадницима Пољске школе, истичући следеће: „Poljska grupa, koju je prikazao Lutoslawski, na mene je ostavila najubedljiviji utisak na читавом Биеналу. Serocki, Baird, Górecki, Penderecki, Kotonski i Šefer, mada su međusobno različiti, deluju kao čvrsta falanga nadarenih muzičara, koji su se žestoko obračunali sa tradicijom, uništili sve staro, ali su i već uspeli da stvore značajna dela puna umetničke snage i šoka“.<sup>787</sup> Осим ове реакције на достигнућа пољских композитора, Максимовић своју наклоност према њима није крио ни када је у питању његово сопствено стваралаштво. Истакавши једном приликом да је у младости био веома радознао за нове поступке и иновације, композитор је у наставку подвукао: „Ту нарочито мислим на оно што су постизали Пољаци – Лутославски и Пендерецки и други“.<sup>788</sup> С тим у вези, атоналност музичког простора у Максимовићевој *Епској партити*, специфичан третман хора (шапат и скандирање на одређеним тонским висинама), мелодија звучних боја, те уплив алеаторичких принципа (композитор у једном сегменту партитуре назначаваче све бржа понављања датих нотних група у произвољном редоследу), недвосмислено потврђују Максимовићеву фасцинацију пољском авангардом. С друге стране, писано према аутентичним српским средњовековним записима, односно према фрагментима текстова о патњи српског народа из истоимене књиге Милорада Панића Сурепа, дело *Кад су живи завидели мртвима* блиско је стилској линији на којој су се налазила остварења Љубице Марић из овог периода (нарочито *Песме простора*). Оно што несумњиво повезује ова два српска композитора, јесте и то, како запажа музиколог Мелита Милин, њихова радозналост за савремена музичка збивања у свету, али ипак пажљива селективност у примени авангардних техника.<sup>789</sup> То је потврдио и сâм Максимовић, изјављујући у једном од интервјуа следеће:

---

<sup>787</sup> Rajko Maksimović, Trijumf poljske muzičke avangarde, у: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, нав. дело, 493.

<sup>788</sup> Милош Јевтић, *Говор музике: разговори са Рајком Максимовићем*, Београд, Београдска књига, 2008, 76–77.

<sup>789</sup> Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици...*, нав. дело, 147.

„С обзиром на тадашњу авангарду, нисам волео Кејџа, Кагела, Булеза (као композитора, али сам га веома поштовао као диригента), Штокхаузена, Ксенакиса и друге, сматрајући да су они сломили и коначно уништили ‘традиционални’ музички језик, а нису створили било какву нову праву музику. Насупрот томе, изјавио сам да су ‘пољски композитори створили праву нову музику’.“<sup>790</sup> (прев. ММ)

Дела Љубице Марић током овог периода већ су се, практично редовно, налазила на репертоару југословенских фестивала. Ова српска композиторка је до појаве Трибине остварила учешћа у оквиру прва два Бијенала, када су изведена њена дела *Песме простора*, односно *Музика Октоиха I*. У репертоар ЈМТ'64 уврштен је поменути *Византијски концерт* (Видети поглавље о трећем МБЗ-у, на којем је ово дело такође бити изведено), а у репертоар ЈМТ'65 композиција која чини трећи део њеног циклуса *Музика Октоиха*, а то је *Праг сна – солистичка кантата за сопран, алт рецитатора и камерни оркестар* (1961), писана на надреалистичке стихове Марка Ристића, према петом гласу Мокрањчевог *Осмогласника*. Од осталих остварења из циклуса *Музика Октоиха* ово дело издваја се увођењем вокалног парта, који је третиран веома експресивно, укључујући велике скокове, певање на једном тону, рецитоване. Манир такозване поетске архаизације,<sup>791</sup> уз већ препознатљив поступак специфичног звучног садејства савременог израза и архаичне патине није заобишла ни ово остварење, а управо је ту исту архаичност звука у споју са савременим музичким изразом Кораљка Кос увидела у остварењу *Три гране времена – триптих за осам инструмената* (1965) Душана Радића, композитора који је такође до ЈМТ'65 већ остварио два учешћа на МБЗ-у. Радић, наиме, након фазе из 1950-их година, када је домаћој јавности постао познат као један од предводника модерниста млађе генерације, због чега је и добио заслужено место на првом, али и другом МБЗ-у, 1960-их на својеврстан начин ублажава свој уметнички израз, те се окреће темама из прошлости, пре свега средњовековној тематици, о чему најбоље сведочи камерна кантата *Усправна земља* (1964). Том тематском кругу припадају и *Три гране времена*, за које Радић инспирацију проналази у духовности српских средњовековних манастира (‘три гране времена’ представљају музичке слике три манастира – Сопоћани, Манасија, Каленић),<sup>792</sup> чиме се

<sup>790</sup> Theodora Pavlovitch, An Interview With Rajko Maksimović, *International Choral Bulletin*, XXXI/1, 2012, 73, <http://icb.ifcm.net/interview-rajko-maksimovic/?print=pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>791</sup> Термин преузет из: Мелита Милин, Етапе модернизма у српској музици, нав. дело.

<sup>792</sup> Музиколог Горица Пилиповић истиче да су у овом делу Сопоћани представљени ренесансном вокалном полифонијом, Каленић трубадурском музиком за лауту, а Манасија, „[...] оријенталном мелодиком, која налази своје директно оправдање у стиховима (и у *Усправној земљи* то је поезија Васка Попе), па стога и алиби за излазак из контекста“. Видети у: Горица Пилиповић, нав. дело, 39.



на својеврстан начин уистину приближио специфичној фракцији у српској послератној музици, карактеристичној за, пре свега, опус Љубице Марић и Рајка Максимовића.

Но, вратимо се сада Рајку Максимовићу, који је ипак прави авангардни омаж Пољској школи, како кроз употребу кластерске вертикале, тако и уз примену алеаторике, пружио у делу *Музика постајања за симфонијски оркестар* (1965), изведеном на ЈМТ'65.<sup>793</sup> Како је сâм композитор у предговору партитуре забележио, ово дело третира проблем постајања уопште (космоса или једне музичке мисли), те ова музика, према његовом тумачењу, треба да буде схваћена као процес импровизације, који као свој резултат даје завршену музичку мисао.<sup>794</sup> *Музика постајања* има и историјски значај за српску музику, јер је то први пример алеаторичке композиције у српској музичкој литератури. Реч је о спровођењу контролисаних алеаторике у смислу висине тона, али и ритмичких импровизација одређеног тематског материјала, на шта извођачу указују бројна вербална упутства у партитури (видети пример бр. 15, стр. 406). С друге стране, оно што је нарочито занимљиво јесте да Максимовић кроз употребу теме *b-a-c-h*, која уједно представља и језгро целокупног музичког тока, даје омаж Јохану Себастијану Баху. Овакво, могли бисмо рећи, аисторично сапостављање једне сасвим авангардне композиционе технике наспрам теме којом се алудира на барокни период, можда може дати повода и за постмодернистичка тумачења *Музике постајања*. Веома је чудно да ово, данас изузетно важно остварење за српску и југословенску музичку авангарду, није било предмет опсервација опатијских критичара 1965. године, те нам извори за сагледавање рецепције овог дела из угла тог времена у потпуности изостаје.

Овој групи авангардних остварења из Србије са ЈМТ'65, прикључује се још и *Концерт за оркестар „Силуете“* (1963) Петра Озгијана, који такође данас има веома важно место у савременој српској музичкој литератури. Ипак, и поред тога, као и у Максимовићевом случају, у тренутку извођења на ЈМТ'65 Озгијанове *Силуете* нису биле претерано запажене, или су, пак, добиле негативне оцене. Наиме, када смо говорили о томе да је критичар Петар Селем у појединим делима са ЈМТ видео претерану жељу аутора за нарацијом, он је тада констатовао да и Озгијан, иако несумњиво одаје модернистички приступ, „[...] upada u sasvim klasično strukturiranje po

---

<sup>793</sup> Најновија тумачења овог дела пружила је музиколог Драгана Стојановић-Новичић. Видети у: Dragana Stojanović-Novičić, *The Polish School, Johann Sebastian Bach and The Gospel of St. John in an Avant-Garde Synergy: Music of Becoming* (1965) by Serbian Composer Rajko Maksimović”, *Contemporary Music Review*, 40/5–6: Serbian Musical Avant-Gardes, 2021, 664–680.

<sup>794</sup> Rajko Maksimović, *Muzika postajanja* [предговор уз партитуру], Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1968.

navici izmenjivanja napetosti i opuštanje [te – прим. ММ] pada u jedan bučni narativni tok, ukratko, vraća djelo u onu estetiku koju je mogao nadići svojim skladateljskim principom i senzibilitetom“.<sup>795</sup> На Селемову прилично негативну перцепцију Озгијановог дела указала је музиколог Драгана Стојановић-Новичић, истичући тенденцију овог критичара ка својеврсном ниподаштавању остварења послератних југословенских композитора само зато што се нису беспоговорно приклонили авангардном изразу, својственом, рецимо, Милку Келемену или Рубену Радици.<sup>796</sup> Селемове констатације чине се додатно парадоксалним и због тога јер је Озгијан у *Силуетама*, на шта управо указује поменута ауторка, испољио тежњу ка формирању звучне структуре блиске алеаторици. Иначе, овим четвороставачним остварењем (*Метаморфозе – Интерлудиј и Капричо – Хорал*), које доноси слободан третман додекафонске технике,<sup>797</sup> Озгијан се, заправо, надовезао на претходне *Медитације за два клавира, гудаче и удараљке* (1962), као свој први покушај напуштања школских оквира компоновања. С обзиром на то да се Озгијан поиграва „[...] како са кластерима различитог амбитуса, тако и, по први пут недвосмислено, са хроматским тоталом различите густине и интензитета, третирајући их више у смислу њихове колористичке и перкусионе (ритмичке), а мање хармонске функције [...]“,<sup>798</sup> несумњиво можемо рећи да се, попут Рајка Максимовића, и овај аутор приклонио тадашњој композиторској естетици Пољске школе.

На основу пресека последње групе српских композитора на Југословенској музичкој трибини можемо да закључимо да је све ауторе повезивала тежња ка усвајању модернистичких токова, односно модернистичког начина музичког мишљења, уз примену или без употребе авангардних композиционих техника. Стога бисмо их могли разврстати у две скупине: 1) модернисте – аутори чија дела одишу савременим музичким изразом, али не афирмишу авангардне композиционе технике (Љубица Марић, Витомир Трифуновић, Енрико Јосиф, Душан Радић); 2) авангардисти – аутори

---

<sup>795</sup> Petar Selem, Opatijska muzička tribina ili igra istine, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 288, 5. 11. 1965, 5. Селем је овај приказ са друге ЈМТ касније проширио и уврстио у збирку текстова о савременој музици. Видети у: Petar Selem, *Igra istine*, у: Petar Selem (ур), нав. дело, 164–170.

<sup>796</sup> Драгана Стојановић-Новичић, Оркестарска дела Петра Озгијана: координате аутономне зрелости, у: др Мишко Шуваковић (ур), *Изузетност и сапостојање: V међународни симпозијум Фолклор, музика, дело (Београд, 15–18. април 1997)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 147.

<sup>797</sup> Музиколог Драгана Стојановић-Новичић на примеру оркестарских дела Петра Озгијана указује на својеврсну еволуцију у раду са додекафонском техником, истичући следеће: „Почев од *Медитација* [1962], над којима је још ‘лебдело’ питање о типу коришћења дванаесттонског низа, преко *Силуета* [1963] где је дванаесттоника добила сасвим узредно место, и *Сигогиса* [1967] у којем је серијски принцип присутан у изобиљу, *Симфонија ’75* [1975] настала је као зрела апсорпција додекафонских могућности“. Видети у: Исто, 149.

<sup>798</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, *Музика шездесетих година у Србији. Differentia specifica (3):...*, нав. дело, 24.

чија дела афирмишу најновије композиционе поступке и технике, односно електронски медиј (Александар Обрадовић, Владан Радовановић, Петар Озгијан, Рајко Максимовић, Зоран Христић). Од осталих струја, видели смо, запажена је била неокласична (предвођена послератним остварењима Прашке групе композитора, али и Дејаном Деспићем), затим неоромантичарска и национална (Крешимир Барановић, Властимир Перичић) и на самом крају, група аутора која се налазила у својеврсном међупростору између националног и модернистичког израза, при чему констатујемо да је управо предводник ове струје, Рудолф Бручи, био заступљен на репертоару сва три опатијска програма у анализираном периоду.

#### ***IV 8. 2. Композитори из Хрватске на опатијској Трибини***

Као и у случају српских композитора, генерацијски распон хрватских аутора на ЈМТ кретао се од оних који су рођени крајем деветнаестог века до оних који су рођени у другој половини тридесетих година двадесетог века. На ЈМТ'64 своја дела представила су 23 аутора: Крсто Одак, Мило Ципра, Борис Папандопуло, Иван Бркановић, Крешимир Фрибец, Бруно Бјелински, Славко Златић, Иво Лотка-Калински, Стјепан Шулек, Натко Девчић, Иво Киригин, Бранимир Сакач, Емил Косето (Emil Cossetto), Милко Келемен, Иво Малец, Ловро Жупановић, Мирослав Милетић, Никша Њирић, Адалберт Марковић, Станко Хорват, Рубен Радица, Павле Дешпаљ и Јосип Магдић. Иако су се на ЈМТ'65 представила три хрватска композитора мање у односу на ЈМТ'64 (дакле, 20), они су те 1965. године ипак били бројнији у поређењу са композиторима из свих осталих република. Дебитовали су Милан Мајер (Milan Mayer), Рудолф Мац (Rudolf Matz), Златко Пиберник, Анђелко Клобучар и Борис Улрих (Boris Ulrich), којима се придружио и већи број композиторских имена са ЈМТ'64: Крсто Одак, Мило Ципра, Борис Папандопуло, Крешимир Фрибец, Бруно Бјелински, Славко Златић, Иво Лотка-Калински, Натко Девчић, Бранимир Сакач, Милко Келемен, Иво Малец, Ловро Жупановић, Никша Њирић, Адалберт Марковић и Рубен Радица. Посебно треба истаћи ауторе чија се имена појављују на репертоару опатијског Симпозијума (1962), а онда и Трибине 1964. и 1965. године, а то су авангардисти Крешимир Фрибец, Бранимир Сакач, Милко Келемен, Иво Малец и Рубен Радица (преглед свих дела композитора из Хрватске на Симпозијуму, односно на ЈМТ видети у Прилогу 8, стр. 420).

Класификација остварења хрватских аутора на ЈМТ, сагледана на макро плану, подразумевала би, с једне стране, дела неокласичног, неоромантичарског или националног израза, на супрот, с друге стране, остварењима најразличитијих модернистичких тенденција.

Може се рећи да је крајње конзервативну струју репрезентовао Крсто Одак, композитор неоромантичарске и националне провенијенције, из чијег опуса је на ЈМТ'64 представљена *Трећа симфонија* (1963), а на ЈМТ'65 *Чакавска лирика за тенор и оркестар оп. 71* (1961). Својим симфонијским стваралаштвом на ЈМТ'64 био је заступљен и знатно млађи, али стилски доста близак Одаку, Стјепан Шулек. Извори приказују различите податке о Шулековом учешћу на ЈМТ'64, па тако у појединим читамо да је тада изведена његова *Четврта симфонија* (1954), док се у другим изворима среће податак о *Петој симфонији* (1964), што је много вероватније, узмемо ли у обзир годину настанка дела и идеју опатијске Трибине као места за презентацију најновије југословенске музичке продукције. О Шулековом неоромантичарском проседеу, нарочито у жанру концертантне и симфонијске музике, говорили смо у поглављу о првом МБЗ-у, а симптоматично је, у контексту развоја Нове музике, да се Шулек, као изразити противник послератних модернистичких струјања, и са ЈМТ 'повлачи' након првог издања ове манифестације, баш као што је то учинио и на МБЗ-у (1961), уступивши тиме место своје студенту Милку Келемену и осталим композиторима млађих генерација. Но, за разлику од МБЗ-а, на којем се Шулек заиста појавио само 1961. године (не рачунамо постхумна извођења његових дела на овом фестивалу), он се, после неколико година од учешћа на ЈМТ'64, ипак вратио опатијској манифестацији, што треба разумевати у светлу њене отворености и за естетичке назоре таквих неоромантичара. Свакако треба истаћи да се уз Шулека, на репертоару ЈМТ'64 нашло и име тадашњег другог утицајног професора загребачке Музичке академије, Мила Ципре. Иако ће се Ципра, за разлику од Шулека, ипак препустити усвајању појединих модернистичких композиционих начела, на ЈМТ'64 изведено је његово дело, које се донекле уклапа у соцреалистичку естетику. Реч је о *Епитафу за оркестар* (1961), својеврсном 'музичком натпису на споменику хиљадама палих', посвећеном младима који су своје животе изгубили у рату и тако нису дочекали остварење својих визија о светлој будућности.<sup>799</sup> Због тематике његовог дела, Ципру бисмо делимично могли да прикључимо кругу 'авангардних соцреалиста' из Србије (Бручију и Калчићу),

---

<sup>799</sup> Josip Andreis, *Umjetnički put Mila Cipre*, нав. дело, 426.

међутим, разлика међу њима ипак постоји, будући да у оркестарском *Enutaфу* аутор одустаје од модернистичких композиционих техника. О Ципри и овом традиционално варијационо структурираном делу, Јосип Андреис је забележио:

„Iako je – sada već definitivno – napustio tradicionalne muzičke forme i njihovu periodizaciju, Cipra je osjetio da u tonskoj konstrukciji ovog svog djela mora uspostaviti nekoliko uporišta koja će se vraćati i osigurati određenu preglednost, zaokruženost arhitektonske podloge. Kad bismo se, za opisivanje te podloge, htjeli poslužiti i vanmuzičkim pojmovima, najprikladnije bi bilo – prema riječima samog kompozitora – zamisliti arkade na stupovima. U autorovoj viziji stupovi su simboli čvrstoće, objektivnih činjenica, oni predstavljaju snagu ideje i ideala koji su uzabili privući poginule mlade ljude [...]. Nakon nekoliko uvodnih taktova i postepenog uzlaznog crescenda pojavljuje se u orkestru niz akorada, odijeljenih i uklještenih. Glavni su im nosioci trublje i pozaune. To su akordi a-mola, B-dura, f-mola i Ges-dura. Oni simboliziraju s jedne strane čvrstinu, snagu vertikale, stupa koji drži i nosi, ideje koja privlači, obogaćuje i oploduje, a s druge – suprotstavljanjem dura i mola – polarnost života u alternaciji radosti i tuge, veselja i boli“.<sup>800</sup>

Дакле, на ЈМТ је била врло изражена ова, за тадашње прилике ‘конзервативнија’ струја хрватских композитора, којој није било страно коришћење елемената својствених соцреалистичком миљеу. Као пример, можемо издвојити и кантате *Босанска сјећања за баритон, мешовити хор и оркестар* (1959) Ивана Бркановића, аутора старије генерације, поборника националног смера у послератној музици, *Врата побједи за хор и оркестар* (1961) Ива Киригина, те дело *Атомска киша за рецитатора, солисту, хор и клавир* (1962) Емила Косета, као вредан допринос југословенској хорској литератури, која у послератним годинама (не рачунајући период социјалистичког реализма) није била тако бројна. Међу овим вокалним делима запаженије је било остварење *Прва пјесма за мешовити хор и камерни састав* (1960) Славка Златића, као једно од парадигматичних примера из опуса овог композитора који неретко искоришћава истарску мелодику и полиметрију, али и који је ипак био нешто више заинтересован за истраживање нових тенденција у музици. О томе на изваначин сведочи и једна од Златићевих изјава у којој каже: „[...] Smatram da je dur-mol sistem stvar prošlosti, ako ne zauvijek a ono za dugi period sigurno. U dur i mol sistemu ne može se reći ništa novo i originalno, pa velik broj kompozitora i bježi od tog sistema“.<sup>801</sup>

Допринос жанру вокалне лирике дао је и Бруно Бјелински *Циклусом пјесама за глас и камерни оркестар – Гитањали* (1957), писаном на текстове Рабиндраната Тагоре

<sup>800</sup> Исто.

<sup>801</sup> Truda Reich, нав. дело, 378.

(Rabindranath Tagore). Иако је Бјелински био један од припадника националног усмерења у хрватској музици (и обилато се служио народним, пре свега медитеранским мелосом), ово дело на извештан начин сведочи о већој слободи, нарочито у инструменталној пратњи, у којој се јавља битонална хармонија, док је вокална деоница рађена дијатонски. Ипак, да Бјелинском нису биле блиске радикалне модернистичке тенденције, сведочи његова изјава у којој негативно коментарише послератне авангардисте, истичући следеће: „Ne podnosim ih. No moderne klasike XX stoljeća, kao što su Hindemith, Britten, Prokofjev, Honegger itd., te vrlo volim. Ako avangarda pobijedi, onda mislim da je suviše da se na muzičkim školama uči harmonija, kontrapunkt i da uopće postoje simfonijski orchestri“.<sup>802</sup> Свој став Бјелински је потврдио и на ЈМТ'65 *Циклусом пјесама за сопран, кларинет, вибрафон, гудачки квартет и велики бубањ – Шума спава* (1965); у коментару на ово дело одсуство модернистичких настојања аутор је потцртао следећим речима: „Pokušavam da u okvirima tonaliteta komponiram nešto novo i još neizrečeno, pa prema tome nema ni u ovom djelu »novih muzičkih elemenata«, nego samo nastojanje da sa najjednostavnijim muzičkim govorom, pretežno dijatonskim, potcrtam muzičkim jezikom dražesne stihove G. Viteza“.<sup>803</sup> Уз композицију Бруна Бјелинског, са ЈМТ'65 у сличном маниру надовезују се и *Три пјесме за баритон, флауту, виолу, клавир и удараљке – Над земљом сјена* (1965) Никше Њирића (писане на стихове Стјепана Јакшевца), те *Три пјесме Весне Парун за мјешовити збор* (1964) Славка Златића, које се сасвим уклапају у послератну линију развоја хорског жанра, ослоњену (у највећој мери) на стубове националног музичког усмерења међуратног доба.

У оквиру модернистичке групације хрватских аутора на ЈМТ, могли бисмо да направимо поделу (налик оној какву смо конструисали у контексту српских аутора) на ‘класичне’ модернисте и послератне авангардисте.<sup>804</sup>

У оквиру прве групе издваја се неколицина дела, заснована на дванаесттонској, односно додекафонској техници, која је очигледно тада још увек била прилично

---

<sup>802</sup> Исто, 25.

<sup>803</sup> Композитори о својим дјелима (Bruno Vjelinski, „Šuma spava“), нав. дело, 7.

<sup>804</sup> У приказу тих струјања држаћемо се најрепрезентативнијих примера, но свакако треба споменути и дела хрватских аутора са ЈМТ'64 која су, барем према одјеку у тадашњој штампи, била нешто мање запажена. У питању су: *Концерт за алт саксофон и гудаче* (1963) Павла Дешпаља, *Четири дитирамба за харфу и клавир* (1964) Крешимира Фрибеца, *Контрасти за гудачки квартет* (1963) Станка Хорвата, *Пет багатела за гудачки квартет* (1961) Адалберта Марковића, *Пропорције за камерни састав* (1962) Мирослава Милетића, *Микроформе за клавир* (1962) Ива Лотке-Калинског, *Истарски афоризми за клавир* (1964) Никше Њирића, *Полифоне медитације за клавир* (1960) Ловра Жупановића, *Три пјесме за сопран и клавир* (1961) Рубена Радице.

актуелна код одређеног броја хрватских аутора и старијих и млађих генерација, попут Бориса Папандопула и Мила Ципре (рођених 1906), преко Натка Девчића, Ива Лотке-Калинског и Златка Пиберника до Анђелка Клобучара (рођеног 1931). Борис Папандопуло дело *Боје и контрасти за оркестар* (1963), чији је поднаслов у партитури „Variјације на два dodekafonska redoslijeda“, гради тако што варијационо развија два додекафонска низа, при чему је еманципација оркестарских боја (што се да закључити из наслова) кључна карактеристика овог остварења, о чему говори и аутор: „U sastavu velikog i složenog simfonijskog okrestra nastojao sam iznad svega postići što interesantnije i efektnije zvukovne boje i kombinacije, dakle prave »boje i kontraste« на основи једне богате и живорисне оркестралне палете (видети пример бр. 16, стр. 407)“.<sup>805</sup> Додекафонску технику са изразитом ритмичком компонентом применио је Натко Девчић у делу *Кораца за клавир* (1962), за које Никша Глиго наводи да је, заправо, представљало припрему за композиторов судар с композиционо-техничким принципима ‘главне струје’, који ће уследити 1965. године.<sup>806</sup> Да је за поједине југословенске ауторе, као што то је био Девчић, додекафонија била сасвим добро савладана техника класичне модерне, сведочи последњи став његових *Корака за клавир*, који је, иако доста кратак, заснован на чак три независна дванаесттонска низа. Девчић се и на ЈМТ'65 представио делом у којем је такође прибегао дванаесттонској техници, *Одрази за камерни ансамбл* (1965),<sup>807</sup> карактеристичном по томе што се из дванаесттонске серије изводи више мањих тонских група, које се надаље кроз музички ток међусобно уодношавају. Овом делу са ЈМТ'65 придружујемо *Мисли за кларинет и гудаче* (1965) Ива Лотке-Калинског, састављено од контрастних одсека које аутор повезује тако што их темељи на истом дванаесттонском низу, затим додекафонску

<sup>805</sup> Kompozitori o svojim djelima (Boris Papandopulo, „Boje i kontrasti za veliki simfonijski orkestar“), нав. дело, 13. Истраживању звучне боје, као једној врло живој модернистичкој тенденцији тога доба приступио је и Јосип Магдић у делу *Анеирон за харфу и камерни ансамбл* (1964), изведеном на ЈМТ'64. Магдић ће 1976. године написати електроакустичко дело под истим именом, *Анеирон*. У оквиру ове модернистичке, али не и сасвим авангардне струје хрватских композитора на ЈМТ, споменимо и *Инверзије за клавир четвороручно* (1964) Бориса Улриха, дело које је писано на хармонској линији битоналност – атоналност. Символика наслова ове композиције огледа се у поступку да се материјал који је изводио пијаниста десног регистра, касније поверава извођачу у левом регистру, и обрнуто, чиме се у крајњем резултату, према речима композитора, „[...] u raznim diјarazonima klavira, postižu novi zvukovni, ritmički i izražajni efekti“. Видети у: Boris Ulrich, „Inverzije za klavir četvororučno“, исто, 16.

<sup>806</sup> Nikša Gligo, *Variјације razvojnog kontinuiteta...*, нав. дело, 48.

<sup>807</sup> Девчић о *Одразима* истиче: „Iz serije od 12 tonova, eksponirane u uvodu, izvedeno je nekoliko manjih tonских група i one u stvari čine osnovu čitave kompozicije. Naime, svaka od tih група poprima razne ritmičke i dinamičke značajke, pa se tako formirana »odrazuje« u raznim varijantama na raznim instrumentima, odnosno u raznim instrumentalnim grupama“. Видети у: Kompozitori o svojim djelima (Natko Devčić, „Odrazi za komorni ansambl“), нав. дело, 8.

*Студију за клавир* (1962) Златка Пиберника,<sup>808</sup> *Музику за 10 инструмената* (1965), дело које према речима аутора Анђелка Клобучара, сједињује традиционални начин обликовања с применом дванаесттонског низа,<sup>809</sup> те *Aubade за дувачки квинтет* (1965) Мила Ципре, о којем смо говорили у поглављу о трећем МБЗ-у, на коме је и изведено. С тим у вези, занимљиво је истаћи да ово Циприно додекафонско остварење прво бива извођено на МБЗ-у, а тек онда на ЈМТ, што доказује да улога ЈМТ као ‘филтера’ за МБЗ ни у овим најранијим годинама није у потпуности спровођена, односно није поштована као правило манифестације.

Друга, авангардна, радикална фракција хрватских модерниста на ЈМТ, као, уосталом и на МБЗ-у, била је оличена у стваралаштву Бранимира Сакача, Милка Келемена, Ива Малеца и Рубена Радице, па је критичар Петар Селем у свом приказу ЈМТ'64, уз помен Келемена и Малеца додао епитет ‘наши корифеји авангарде’.<sup>810</sup> Оно што је повезивало сву четворицу аутора јесте афирмација алеаторике. Сакачеве *Епизоде за оркестар, звучну плочу и магнетофон* (1963) рађене су, заправо, серијалном техником, али доста слободно третираном, што у појединим сегментима музичког тока доводи до ‘испливавања’ недетерминисаних параметара, који се односе на трајање, због чега се дело и може сврстати у алеаторичку фракцију истраживања Новог звука у Југославији. Ништа мање авангардан Сакач није био ни на ЈМТ'65, када је представио дело *Простори за симфонијски оркестар и магнетофонске звукове* (1965), чији се наслов, према речима аутора, односи „[...] на unutarњи zvukovni prostor i zvukovnu dimenziju“.<sup>811</sup> У овом делу, које здружује оркестарски звук и трансформисане вокале са магнетопфона, смењују се структурално одређени сегменти са алеаторичким деловима музичког тока, манир који је био доста близак и Милку Келемену у његовом процесу ‘ослобађања’ од интегралног серијализма. Међутим, у Сакачевим *Просторима* чак је и у фиксираним деловима композиције параметар трајања углавном препуштен вољи диригента, док додатној ‘експерименталној’ компоненти овог дела доприноси и то што се током извођења клавир повремено озвучује помоћу мегафона.

---

<sup>808</sup> О свом делу композитор наводи: „»Студија« за klavir spontana je inspiracija improvizacijskog karaktera u smislu eksperimentiranja, studija slobodne upotrebe dodekafonskog materijala“. Видети у: Zlatko Pibernik, „Студија за klavir solo“, исто, 13.

<sup>809</sup> Anđelko Klobučar, „Muzika za 10 instrumenata“, исто, 10.

<sup>810</sup> Petar Selem, *Обећања у разговорима, разоћарања у музичари...*, нав. дело, 6.

<sup>811</sup> Kompozitori o svojim djelima (Branimir Sakač, „Prostori za simfonijski orkestar i magnetofonske zvukove“), нав. дело, 15. Иначе, Сакач наводи како је ово дело написао за трећи МБЗ, међутим, ако је веровати подацима из монографије о МБЗ-у, ово Сакачево дело изведено је на четвртом МБЗ-у 1967. године. На тај начин можемо рећи да су *Простори* успешно прошли опатијску селекцију за наредни МБЗ.



Уз алеаторичке композиције Ива Малеца – *Три минијатуре за Луиса Керола за камерни ансамбл* (1964) са ЈМТ'64 и *Echos за 10 инструмената* (1965) са ЈМТ'65, изведени су, на ЈМТ'64, Келеменови *Dessins commentés за клавир* (1963), који ће (као што смо, заправо, већ видели) бити уврштени у репертоар трећег МБЗ-а (1965). Ово дело било је повод критичару Кристијану Укмару да истакне како се на ЈМТ'64, уз Павла Меркуа, Милко Келемен приказао као композитор који је на адекватан начин умео да реализује авангардну садржину.<sup>812</sup> Када је реч о учешћу Милка Келемена, али и његовог ученика Рубена Радице на ЈМТ'65, занимљиво је да су из њихових опуса изведена дела која су те исте године, само неколико месеци раније (баш као и *Aubade Мила Ципре*) представљена бијеналској публици, и тада добила низ позитивних критика; реч је о делима *Суб роса за оркестар* (1964) и *19&10 – интерференције за рецитатора, збор и оркестар* (1965) (о овим делима видети у поглављу о трећем МБЗ-у). Петар Селем издвојио је управо ова два остварења као најрепрезентативнија на репертоару ЈМТ'65 у погледу чистоте музичког израза, што је, према његовим речима, доказала и сама чињеница да су на опатијској манифестацији поновљене после извођења на загребачком Бијеналу.<sup>813</sup>

#### **IV 8. 3. Композитори из Словеније на опатијској Трибини**

Словеначки аутори, којих је на ЈМТ'64 било 18, а на ЈМТ'65 15, такође су приказали генерацијски распон од позног деветнаестог до тридесетих година прошлог века, али и изразити плуралитет и дискрепанцију у стилским и композиционо-техничким манирима. С једне стране, композитори из Словеније представили су велики број вокалних дела (углавном за глас и разноврсне инструменталне саставе), у којима нису посебно нагињали модерничком музичком језику, док је, с друге стране, била запажена група тада младих словеначких аутора који су, попут српских и хрватских авангардиста, али и још енергичније, афирмисали алеаторичку композициону технику. Наиме, на ЈМТ'64 своја дела представили су: Матија Бравничар, Луцијан Марија Шкерјанц, Блаж Арнич, Вилко Укмар, Павел Шивиц, Радован Гобец, Маријан

---

<sup>812</sup> Kristijan Ukmar, Zanimiva dela, vendar brez odmeva. „Jugoslovenska glasbena tribuna“ v Opatiji, *Delo*, 20. 11. 1964, 5.

<sup>813</sup> Селем о композицијама Келемена и Радице додаје: „*Sub rosa* i *Interferencije* лишене било каквих програмских намјера остварују самом својом умјетношћу звучне истине које су, one same, чин стрепње“. Видети у: Petar Selem, *Igra istine*, нав. дело, 167–169.

Липовшек, Примож Рамовш, Урош Крек, Павле Мерку, Јакоб Јеж, Милан Стибиљ, Иво Петрић, Алојз Среботњак, Дане Шкерл, Игор Штухец, Даријан Божич и Лојзе Лебич. Од словеначких композитора који ће на ЈМТ'65 бити познати и као учесници ЈМТ'64 јесу Матија Бравничар, Вилко Укмар, Павел Шивиц, Маријан Липовшек, Примож Рамовш, Павле Мерку, Јакоб Јеж, Иво Петрић, Алојз Среботњак, Дане Шкерл, Игор Штухец, Даријан Божич, Лојзе Лебич, док ће се од нових имена појавити Данило Швара и Звонимир Циглич. Што се тиче аутора који су били заступљени на репертоару опатијских програма, почев од Симпозијума 1962, а онда и на Трибини 1964. и 1965. године, реч је о тројници композитора, Јакобу Јежу, Иви Петрићу и Алојзу Среботњаку, док су дела Милана Стибиља, након извођења на Симпозијуму и ЈМТ'64, са ЈМТ'65 изостала (преглед свих дела композитора из Словеније на Симпозијуму, односно на ЈМТ видети у Прилогу 9, стр. 421).

Од словеначких аутора, чија су дела на одређени начин нагињала традицији, са ЈМТ'64 најпре се издвајају вокални жанрови:<sup>814</sup> *Његово име је легенда – кантата за мешовити хор, солисте и оркестар* (1959) Радована Гобеца, које реперезентује опус овог композитора, иначе једног од најзначајнијих представника масовних песама и партизанских хорова у Словенији, затим *Пет народних песама за високи глас и клавир* (1963) Уроша Крека, настале током композиторовог рада у Гласбенонародописном институту САЗУ у Љубљани (1958–1967), *Песма Шимна Сиротника* (1959) Маријана Липовшека, које, према сведочењу композитора, остаје у границама тоналности, будући да је главна идеја била пружити непосредан израз текста и јасну дикцију,<sup>815</sup> затим остварења *Ноч утрина – три песме за сопран, флауту, хорну и харфу* (1964) Јакоба Јежа, као и *Моја песем ни ле песем (?)* Блажа Арнич.<sup>816</sup>

---

<sup>814</sup> Неавангардним музичким језиком одликовало се и остварење које није припадало жанру вокалне лирике, а то је *Концерт за рог и оркестар* (1963) Матије Бравничара. Овај композитор ће се и на ЈМТ'65 представити концертантним делом, *Концертом за виолину и клавир* (1962), а у којем је употребио истарску лествицу. Тој групацији композиција може се прикључити и *Пикола свита за оркестар* (1965) Данета Шкерла (изведена такође на ЈМТ'65), за коју сâм аутор наводи да је она „[...] »koezistencija« različitih sistema, koja treba da služi višim ciljevima od trenutne aktuelnosti odnosno »modernosti“». Видети у: *Композитори о својим дјелима* (Dane Škerl, „Piccola suite“), нав. дело, 15. Нешто мање запажено, макар према суду тадашње критике, била је и камерна композиција *Трио за флауту, кларинет и фагот* (1961) Данила Шваре, изведена на ЈМТ'65.

<sup>815</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, нав. дело, 163–164.

<sup>816</sup> Ову врсту репертоара у оквиру ЈМТ'64, наставили су на ЈМТ'65 Вилко Укмар делом *Астрална еротика – циклус песама за баритон и клавир* (/1968/ с обзиром на званичну годину завршетка овог дела, претпостављамо да је на ЈМТ'65 изведен одређени фрагмент), Маријан Липовшек делом *Верзи – циклус 6 песама за тенор и клавир* (1965), те Павле Мерку *Дивертиментом – шест песама на текстове Марка Кравоса за тенор и камерни оркестар оп. 42* (1965), чији се музички језик кретао на линији неоекспресионизма, уз примесе цез импровизација.

Ипак, треба споменути неке изузетке с подручја вокалне лирике, које због свог музичког језика не би требало сврставати у групацију са наведеним делима. То су, на пример, атоналне *Две фаталне песме за сопран, флауту и харфу* (1962) Игора Штухеца, изведене на ЈМТ'64, у којима је вокалној деоници поверен несемантички текст, у циљу испитивања потенцијала гласа и вокалних боја. Можемо установити да је овај поступак очигледно тада био врло актуелан међу југословенским композиторима млађих генерација, јер смо сличан манир видели и код Владана Радовановића у *Празвуку* и *Pentartih*-у, код Зорана Христића у *Насловима*, те код Рубена Радице у *19&10 – интерференцијама*. Поред Игора Штухеца, на ЈМТ'65 Јакоб Жеж представио је своје *Три Мурнове песме за високи глас, флауту и виолу* (1964), у којима је применио додекафонску технику, а о чијим карактеристикама говори сâм аутор: „Dodavanjem flaute i viole vokalnoj liniji želeo sam da dobijem intiman, mek izraz, kakav je karakterističan za poeziju Josipa Purna. U kompozicionom pogledu pesme su pisane u smislu novije nijansirane zvučnosti, čije je ishodište u jednostavnoj tonalnosti, a linija u dodekafoniji“.<sup>817</sup> У контексту додекафонских струјања на ЈМТ, која су, видели смо, ипак била најизраженија међу хрватским ауторима (а на Симпозијуму /1962/, сетимо се, управо међу словеначким), истакнимо и поједина инструментална остварења словеначких композитора. Алојз Среботњак на ЈМТ'65 представио се остварењем *Шест комада за фагот и клавир* (1963), које је, према запажању музиколога Најла О'Лаклина, сведочило о композиторовом потпуном овладавању додекафонском техником,<sup>818</sup> док је Дане Шкерл у *Другој симфонији – Монотематика за гудаче* (1963) показао изузетно мајсторство у начину трансформисања дванаесттонске теме. Стога је, према виђењу Андреја Рајавца, серија у овом делу само основа за слободно обликовање музичког тока, а не исходиште строге серијалне структуре.<sup>819</sup> Додајмо и то да су на ЈМТ'65 из опуса Приможа Рамовша изведена два дела – додекафонска *Експанзија за флауту соло* (1963), односно серијалне *Три мале пасторалице за флауту и харфу* (1963).

Другој, новијој авангардној словеначкој струји, припадали су аутори о којима је Петар Селем у једном од својих приказа ЈМТ'64, објављеном у *Vjesniku*, забележио следеће: „Obradovala je pojava grupe mladih autora, pretežno iz Ljubljane koji se očito još bore na početnoj etapi, ali čiji muzički nemir očito nalazi plodnu podršku u prisutnosti ljudski

---

<sup>817</sup> Kompozitori o svojim djelima (Jakob Jež, „Tri Murnove pesme“), нав. дело, 9.

<sup>818</sup> Niall O'Loughlin, Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 1, 1982, 9.

<sup>819</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, нав. дело, 316.

i umjetnički zanimljivih ličnosti“.<sup>820</sup> Том приликом Селем је издвојио следећа дела и њихове ауторе: *Phylloblie за клавир* (1963) Павла Меркуа, *Мозаици за кларинет и камерни ансамбл* (1964) Ива Петрића, као и *Импровизације за шест оркестарских група* (1963) Даријана Божича. Није чудно што је Селем баш кроз композиционе поступке ових аутора желео да илуструје словеначку авангарду, узмемо ли у обзир чињеницу да, на пример, Даријан Божич у *Импровизацијама*, по узору на Штокхаузена, дели оркестар на шест скупина, при чему свака представља засебни звучни блок, који се са осталим звучним блоковима повезује на такав начин да се код слушаоца ствара акустички дојам близак ономе који изазива техника *Klangfarbenmelodie*.<sup>821</sup> С друге стране, модернистички израз *Мозаика* Ива Петрића, у којима аутор, попут филигранског комбиновања боја на мозаику, истражује крајње капацитете различитих звучних боја камерног ансамбла, потврдило је њихово извођење на МБЗ-у 1965. године. Међутим, никако не треба заобићи ни остале словеначке ауторе са ЈМТ'64 – Приможа Рамовша, Милана Стибиља, Алојза Среботњака, Лојза Лебича – будући да су и те како испољавали интересовање за послератне модернистичке тенденције, а нарочито уколико говоримо о алеаторици. С тим у вези, најпре треба указати на остварење *Апел за рог и камерни ансамбл* (1963) Приможа Рамовша, чију тематску водиљу чини дванаесттонска серија, али доста слободно третирана, чиме доприноси специфичним тембровским решењима.<sup>822</sup> Уз Рамовшев *Апел*, алеаторичке *Импресције за флауту, харфу и гудаче* (1963) Милана Стибиља рађене су из низа ритмичких серија и четири шестотонска модуса, од којих је сваки састављен из три обавезна и три необавезна тона, што у звучном резултату даје четири различита и допуњујућа расположења овог дела.<sup>823</sup> Овим остварењима прикључујемо и *Concertino per cinque* (1963) Лојза Лебича, које, према запажању Матјажа Барбоа, представља резултат Лебичевих усвајања композиционих техника Пољске школе и дармштатског круга.<sup>824</sup> Алеаторичка компонента у овом делу остварена је тиме што је композитор у појединим сегментима музичког тока записао упутства за извођаче, која се односе на то да одређене тонове треба изводити што је брже могуће.

Интензивна афирмација композиционе технике случаја од стране словеначких аутора наставила се и на ЈМТ'65. О концерту љубљанског Ансамбла „Славко Остерц“

---

<sup>820</sup> Petar Selem, *Обећања u razgovorima, razočaranja u muzici...*, нав. дело, 6.

<sup>821</sup> Matjaž Barbo, нав. дело, 180.

<sup>822</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, нав. дело, 248.

<sup>823</sup> Исто, 282.

<sup>824</sup> Matjaž Barbo, нав. дело, 191–192.

(на којем су, изузев дела Натка Девчића и Томе Прошева, остала изведена остварења била из пера словеначких аутора – Божича, Штухеца, Рамовша, Меркуа, Петрића, Шивица и Лебича) ријечки *Novi list* писао је да се радило о концерту авангардних остварења југословенских аутора.<sup>825</sup> Из опуса Лојза Лебича изведени су *Нписи за флауту, кларинет, виолончело, трубу, тромбон, харфу и ударалке* (1965), у којима се, као и у делу *Concertino per cinque*, сасвим транспарентно афирмишу алеаторички принципи (сада конкретно кроз параметре ритма и трајања). Занимљиво је да композитор уз партитуру прилаже својеврсну легенду, на основу које би извођачи могли да тумаче партитурне ознаке. Даљу разраду ове композиционе технике приказао је Алојз Среботњак у циклусу *Microsongs за глас и 13 инструмената* (1964), састављеном од једанаест кратких ставова на текстове различитих песника. Композитор који је међу послератним ауторима у Словенији најдоследније примењивао дванаесттонску технику,<sup>826</sup> сада се у *Колажу II* из овог циклуса послужио алеаторичким принципима, тако што је, бележећи четири обавезна тона, препустио извођачима (осим ударалкама) да их изводе и понављају слободним редоследом (видети пример бр. 17, стр. 408). Очаран (контролисано) алеаториком био је и Иво Петрић у делу *Jeux à trois – Jeux à quatre за камерни састав* (1965), у којем је извођачу на виолончелу допустио слободно импровизовање. Оно по чему је ово остварење посебно карактеристично јесте то што је један од ставова, *Jeux a quatre*, писан у две варијанте, а да ли ће у датом тренутку бити изведена прва или друга варијанта, зависи искључиво од слободног избора извођача.<sup>827</sup> На самом крају, споменимо и једну специфичну, могли бисмо рећи, латентну афирмацију алеаторике, коју је представио Даријан Божич у делу *III sonata in cool за флауту, бас-кларинет и харфу* (1965), чију основу, истина, чини дванаесттонска тема, али знатан уплив џез импровизације, као и елементи графичке нотације (видети пример бр. 18, стр. 409), недвосмислено отварају могућност за тумачење овог дела као одјека алеаторичких тенденција, које су на југословенском тлу ове 1965. године, као што видимо, и те како биле изражене.<sup>828</sup>

<sup>825</sup> Branimir Sakač, Bogat program „Jugoslavenske muzičke tribine“ ..., нав. дело, 11.

<sup>826</sup> Urška Rihtaršič, нав. дело, 95.

<sup>827</sup> О свом остварењу Петрић говори: „Dve minijature, pisane za različite sastave. U prvoj se kao solistički instrument pojavljuje violoncello, a u drugoj flauta [...]. Prva igra je u stvari kadenca za cello, koju u početku boji harfa, a pri kraju u kulminaciji upadaju i udaraljke. Druga igra (u četvoro) niz je letimičnih misli koje su po atmosferi i koloritu kontrastne“. Видети у: Kompozitori o svojim djelima (Ivo Petrić, „Igra v troje – Igra v četvero“), нав. дело, 13.

<sup>828</sup> Божич о свом делу изјављује: „Oznaka Cool govori o stilu u kome je delo komponovano i u kome bi trebalo da bude i izvedeno“. Видети у: Kompozitori o svojim djelima (Darijan Božič, „Treća sonata in Cool“), нав. дело, 7.

#### IV 8. 4. Композитори из Македоније на опатијској Трибини

Године 1964. македонска јавност обавештена је о утемељењу нове југословенске музичке манифестације, која ће, како је скопска штампа тада пренела, презентовати дела „[...] различитих стилова преко којих се могу упознати све карактеристике савременог музичког стваралаштва код нас“.<sup>829</sup> (прев. ММ) Ипак, број композитора из Скопља на опатијској Трибини био је неупоредиво мањи у односу на ауторе из три водећа југословенска центра (Београда, Загреба и Љубљане), и свео се на четири имена у оквиру ЈМТ'64 (Властимир Николовски, Кирил Македонски, Тома Прошев и Томислав Зографски), и на само два у оквиру ЈМТ'65 (Властимир Николовски и Тома Прошев /преглед свих дела композитора из Македоније на Симпозијуму, односно на ЈМТ видети у Прилогу 10, стр. 422/). Разлог томе свакако је чињеница да је у социјалистичкој Југославији македонска средина била једна од оних које су важиле за неразвијеније делове федерације, о чему говори и податак да је послератна културна и образовна политика у овој републици била, пре свега, усмерена на описмењавање не тако малог броја становника Македоније.<sup>830</sup> Упркос децентрализацији, као једној од кључних тенденција унутрашње политике тадашње Југославије, у културној рубрици листа *Нова Македонија* 1960-их година и даље се могло читати о проблемима строге централизације културног живота у главном граду (мада је то важило и за остале републике), али и о томе да мањи македонски градови добијена средства за културу неретко преусмеравају на, на пример, спортске манифестације.<sup>831</sup> Када је реч о музичком стваралаштву, континуирани развој композиторске делатности отежавало је то што је, за разлику од севернијих центара, у Скопљу изградња музичке инфраструктуре (попут утемељења Опере /1944/ и Филхармоније /1947/) отпочела тек у послератном периоду, што је био случај и са оснивањем прве високообразовне музичке институције (Факултет за музичка уметност, првобитно Висока музичка школа /1966/). Музиколог Марко Коловски наводи да је у послератној Македонији, у односу на нешто боље стање у другим југословенским републикама (најпре у Србији, Хрватској и Словенији), била изузетно неповољна ситуација у погледу снабдевености партитурама

---

<sup>829</sup> Аноним., По повод 50-годишнината на хрватскиот композитор Иван Зајц. Отворена прва Југословенска музичка трибина, *Нова Македонија*, 20. 11. 1964, 4.

<sup>830</sup> Више о томе видети у: Нада Јурукова, Културата и просвета во Македонија за време на појавата на Информбирото 1948, у: Petar Kačavenda, Đoko Trpković (ур), нав. дело, 161–172.

<sup>831</sup> Г. Поповски, Во состојбата на неорганизиран музички живот. Едно здружение ветува..., *Нова Македонија*, 11. 6. 1965, 4.

и снимцима авангардне музике двадесетог века.<sup>832</sup> Да су разлике у односу на главне центре заиста биле видљиве, може да посведочи, на пример, податак у домену електроакустичке музичке продукције. Наиме, до сада смо више пута спомињали прва електроакустичка остварења у послератној Југославији из пера хрватских и српских композитора (Малеца, Сакача, Кираља, Радовановића), насталих средином 1950-их година; међутим, занимљиво је уочити да је прво електроакустичко дело једног македонског аутора реализовано тек двадесет година касније (у питању је композиција *Елеорп 76* Сотира Голабовског из 1976. године, рађена у Електронском студију Трећег програма Радио Београда).

У недостатку институција и професионалног кадра, македонски композитори се до оснивања високообразовне музичке институције у Скопљу углавном школују на постојећим музичким академијама у Југославији, што потврђују и биографије аутора који се појављују на првим Југословенским музичким трибинама – Властимир Николовски и Томислав Зографски студирали су у Београду, а Тома Прошев и Кирил Македонски у Загребу и Љубљани (с тим што је Македонски један део студија провео и у Сарајеву).

Како наводи Тома Прошев у књизи *Современа македонска музика*, послератна музика Македоније носи сва обележја савремене европске музике, међутим, њена посебност је у израженом присуству народне музичке традиције, другим речима, звучне структуре савремене македонске музике ипак су израз македонског етноса.<sup>833</sup> На ЈМТ'64 и ЈМТ'65 представили су се аутори који су, према периодизацији Томе Прошева, припадали другој, односно трећој генерацији савремених македонских композитора.<sup>834</sup> То су, као што смо већ навели, Властимир Николовски и Кирил

---

<sup>832</sup> Марко Коловски, нав. дело, 145.

<sup>833</sup> Тома Прошев, *Современа македонска музика*, Пула, Истарска наклада, 1986, 257–260.

<sup>834</sup> Прва генерација савремених македонских композитора, рођених у првој деценији и у првој половини друге деценије двадесетог века (Стефан Гајдов, Живко Фирфов, Тодор Скаловски, Трајко Прокопиев, Петре Богданов-Кочко), поставила је темеље професионализацији међуратног музичког живота у Македонији. То је група аутора која је прихватила тонално-модални систем као јединствену могућност за транспозицију македонског фолклора у уметничко стваралаштво. Друга генерација композитора, рођених током 1920-их година (Благоја Ивановски, Кирил Македонски, Властимир Николовски), на својеврстан начин надовезала се на претходну генерацију, али несумњиво показала израженију жељу да одговори изазовима савременог друштва и актуелним уметничким тенденцијама током 1950-их година. Трећу генерацију савремених македонских аутора, рођених касних 1920-их и почетком 1930-их година (Драгослав Ортаков, Тома Прошев, Томислав Зографски), одликују идејно-естетска опредељења за осавремењивање стилских карактеристика музичког језика претходне генерације, те надграђивање композиционо-техничким достигнућима европске музике двадесетог века. О овим композиторима може се говорити као о првим авангардистима у македонској музици, којима нити једна савремена композициона техника није била страна. Четврту генерацију музичких стваралаца, рођених током четврте и пете деценије прошлог века (Михајло Николовски, Сотир Голабовски, Стојан Стојков, Ристо

Македонски, као припадници фолклорне струје (друга генерација), те неокласичар Томислав Зографски и један од највећих македонских авангардиста, који је (као што знамо) први добио место на Музичком бијеналу Загреб – Тома Прошев (трећа генерација).

С обзиром на то да је Николовски био један од најистакнутијих представника вокалне лирике у македонској музици, која је, према писању Томе Прошева, била под знатним утицајем Беле Бартока (у начину третмана фолклора),<sup>835</sup> не чуди што се овај аутор на првој опатијској Трибини представио делом *Сатур за бас и клавир* (1962), док је, пак, на другој Трибини из опуса Николовског изведена *Пасакаља за симфонијски оркестар оп. 24* (1964), дело које је инспирисано Баховом *Токатом и фугом у де-молу*, и које је репрезентовало необарокну струју послератне македонске музике. Ипак, треба нагласити да ово дело, према тумачењу Драгослава Ортакова, има посебно место у стваралаштву Николовског, јер се композитор из своје привржености неокласичном идиому, отиснуо у испитивање оркестарских боја, што у овом случају значи дочаравање звука оргуља и свих регистара овог инструмента (видети пример бр. 19, стр. 410).<sup>836</sup> Истакнимо и то да ће се Николовски касније у свом стваралаштву у знатној мери приближити модернистичкој естетици, на шта ће посебно утицати његове постдипломске специјализације у Дармштату и Варшави.

Из опуса Кирила Македонског (аутора прве македонске опере под називом *Гоце /1954/*) на ЈМТ'64 изведена је *Четврта симфонија* (1960), компонована у класичном четвороставачном сонатном циклусу, а чија особеност лежи у упливу мелоса духовне музике. Дело *Есенски скици за глас и камерни ансамбл* (1959) Томислава Зографског (изведено такође на ЈМТ'64), писано је на текстове књижевника Блажа Конеског, а изразити епско-драмски елементи, заоштрени хармонски музички језик, те наглашена експресивност у вокалној деоници, отварају могућност за тумачење неоекспресионистичке фракције у оквиру Зографсковог неокласицизма. Иначе, Бранко Каракаш истиче да Зографски, за разлику од већине македонских аутора, веома ретко користи фолклорне елементе,<sup>837</sup> што на извештан начин иде у прилог тумачењу стваралачке позиције овог аутора као македонског и југословенског модернисте.

---

Аврамовски), одликује асимилација и синтеза уметничких настојања њихових претходника. Видети у: Исто.

<sup>835</sup> Исто, 150.

<sup>836</sup> Драгослав Ортаков, нав. дело, 164.

<sup>837</sup> Бранко Каракаш, нав. дело, 100.



На основу једне од изјава Томе Прошева о његовом односу према савременој музици, можемо да кажемо да је композитор латентно потврдио своју модернистичку уметничку природу, што доказују следеће речи: „Ако sam čovjek, umjetnik ovoga doba, ako se pokoravam pravilima moga vremena, onda su moje umjetničke refleksije nužni odraz toga vremena. Ja ne znam kako komponiram, moderno ili nemoderno. Pitate li me kako se odnosim prema avangardistima, tada moram reći da ih smatram uvijek potrebnima“.<sup>838</sup> Као што смо већ истакли у контексту трећег МБЗ-а, Тома Прошев је у овом периоду, заправо, био композитор загребачког музичког круга, што му је свакако омогућило непосредније ступање у додир са актуелним савременим музичким токовима.<sup>839</sup> Његова камерна дела, изведена на ЈМТ'64 и ЈМТ'65 – *Темпере за хорну и гудачки квартет* (1963) и *Морфологија за камерни ансамбл* (1965) – говоре о значају камерног медија као погодног за експериментисање са звучним бојама у опусу овог композитора, што у случају првог дела најбоље показује одсек у коме се на фону гудачког глисанда развија скоковита деоница хорне (видети пример бр. 20, стр. 411). Авангардна концепција додекафонске *Морфологије* огледа се у томе што је композитор предвидео и плесачицу, чија би игра, с једне стране, представљала сценску визуелизацију као један од аспекта овог дела, док би, с друге стране, она била равноправно третирана као још само један инструмент у ансамблу. О видно експерименталном карактеру свога остварења, које је заиста ‘верификовало’ Тому Прошева као јединствену појаву у контексту македонске музичке авангарде, сâм уметник закључује: „Sistem, način komponiranja ove kompozicije ne oslanja se ni na jedan od poznatih kompozicijskih sistema, barem ne doslovno i smišljeno, već taj način tretira zvučnost, odnosno kombinatorika zvučnih efekata. I možda upravo tim da se uporito izbjegava određeni sistem i da se uporito oslanja na fenomen zvučnosti, dobija se dojam novog kompleksa normi“.<sup>840</sup>

---

<sup>838</sup> Truda Reich, нав. дело, 268.

<sup>839</sup> Име Томе Прошева, као члана Хрватског друштва складатеља, уврштено је и у монографију о овом удружењу. Видети у: „Prošev, Toma“, у: Erika Krpan (ур), *Hrvatsko društvo skladatelja...*, нав. дело, 434–435.

<sup>840</sup> Kompozitori o svojim djelima (Toma Prošev, „Morphographie“), нав. дело, 13.

#### IV 8. 5. Композитори из Босне и Херцеговине на опатијској Трибини

Учешће композитора из Босне и Херцеговине на ЈМТ може се сагледавати у светлу друштвених констелација које се односе и на композиторе из Македоније. Неповољне друштвено-политичке прилике у Босни и Херцеговини и огромна разарања која је претрпела у Другом светском рату, такође су је сврстали у једну од мање развијених југословенских средина. Тако се и у Сарајеву (као и у Скопљу) кључне институције за развој музичког живота оснивају тек у послератном периоду – главни град Босне и Херцеговине Опери добија 1946, Филхармонију 1948, а Музичку академију 1955. године.

Ситуација са заступљеношћу аутора из Босне и Херцеговине на првим Трибинама и квантитативно је слична са македонском, будући да се на ЈМТ'64 представљају тројица аутора, Владо Милошевић, Авдо Смаиловић, и Војин Комадина, којима се на ЈМТ'65, као четврти прикључује и Бранко Грковић (преглед свих дела композитора из Босне и Херцеговине на Симпозијуму, односно на ЈМТ видети у Прилогу 11, стр. 422).<sup>841</sup> У критици прве опатијске Трибине за лист *Oslobođenje*, музиколог Зијо Кучукалић констатовао је да је овај фестивал, поред бројних позитивних страна, показао и то да босанскохерцеговачкој средини недостаје млада генерација композитора, те закључио да „[...] питање »kompozitorskog podmlatka« у Bosni i Hercegovini није, dakle, još uvijek riješeno“.<sup>842</sup> Вероватно да је Кучукалић оваквом констатацијом алудирао на појаву авангардних музичких стваралаца млађих генерација, пре свега у Србији, Хрватској и Словенији, које је имао прилике (можда неке и по први пут) да сретне у Опатији.

Најстарији композитор из Босне и Херцеговине на првој ЈМТ био је Владо Милошевић, стваралац изразито националног смера, чија су поетичка начела била веома удаљена од модернизма. То у једној од својих изјава потврђује и сâм Милошевић, али не оспоравајући значај нових тековина: „Velika su tehnička postignuća moderne muzike, ali mene ta djela ne mogu podnijeti ni oduševiti. A djela avangardista još

---

<sup>841</sup> Представљање неокласичног остварења *Контемплације о смрти античког песника за флауту, кларинет, виолончело и клавир* (1964) Бранка Грковића на ЈМТ'65 није било посебно запажено, али истичемо коментар аутора након опатијског извођења: „»Kontemplacije o smrti antičkog pjesnika« predstavljaju filozofski simbolizovanu parafrazu pjesnikovih osjećanja u njegovim posljednjim časovima boreći se sa smrću. [P]jesnik uspeva da dovrši svoj veliki spjev, posvećen ljubavi među ljudima. Apoteoza tog trijumfa odnosi pobjedu i nad samom smrću“. Видети у: Branko Grković, „Kontemplacije o smrti antičkog pjesnika“, исто, 9.

<sup>842</sup> Међу музичке ствараоце из Босне и Херцеговине са прве ЈМТ, Кучукалић убраја и словеначког композитора Данета Шкерла, који је 1960-их година радио као професор на Музичкој академији у Сарајеву. Видети у: Zijo Kućukalić, Panorama naše moderne muzike, *Oslobođenje*, 6. 12. 1964, 6.

мање“.<sup>843</sup> Иако његова дела нису извођена на загребачком Бијеналу, овај композитор присуствовао је већ првом МБЗ-у, а кроз реакције на концерте овог фестивала<sup>844</sup> изрекао је и ставове о савременој музици. Наиме, Милошевић је, доводећи у питање, између осталог, способност слушаоца да уопште прима и разуме одређена дела послератне авангарде, оштро осудио ‘музичке егзибиције’ *à la* Кејд и Штокхаузен, откривајући, како то уочава музиколог Драгана Стојановић-Новичић, своју „[...] приврженост традицији, и, пре свега, тоналном систему [...]“,<sup>845</sup> али и то да се „[...] свет музике који он прихвата уоквирује класицима двадесетог века и импресионизмом“.<sup>846</sup> Упркос таквим ставовима, Милошевић никако није био конзервативац који је слепо одбијао да критички сагледа дела послератне авангарде, о чему сведочи његова позитивна критика *Покрета у боји* Ива Малеца, као авангардног остварења изведеног на првом МБЗ-у.

Ипак, такав светоназор Влада Милошевића, који укључује извесну дозу скептичности у погледу послератних авангардних тенденција, очигледно је утицао да његова дела не нађу пут до Бијенала, но, на опатијској Трибини опус овог композитора од самог је почетка нашао своје утемељење. На ЈМТ'64 из Милошевићевог опуса изведен је *Гудачки квартет у еф-молу* (1959/1960), настао за време комозиторских студија на загребачкој Музичкој академији. Дело припада линији добро познатих неокласичних студентских радова (у складу са тада владајућим тенденцијама у југословенским академским круговима), но, упркос томе, музиколог Иван Чавловић сматра да већ ово дело јесте репрезент Милошевићеве камерне музике, као веома важног жанра у његовом опусу.<sup>847</sup> На ЈМТ'65 Вlado Милошевић представља дело *Пред буру пјесама младости – кантата за баритон соло и симфонијски оркестар* (1964), замишљено као један од доприноса годишњици ослобођења у Другом светском рату. Кантата је писана према поеми *Стари Каб* Душана Мутића, о познатом клубу академичара у Бањој Луци и заправо је типично соцреалистичко остварење, на шта на

---

<sup>843</sup> Truda Reich, нав. дело, 204.

<sup>844</sup> Vlado Milošević, *Dokle se prostiru granice percepcije savremenog slušaoca*, у: *Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci*, нав. дело, 495–497.

<sup>845</sup> Драгана Стојановић-Новичић, Суочење са жестином радикалних резова: Вратите нам тоналност! (Или: „Такве бруке, таква грдила нигдје нико још видео није“), у: Димитрије О. Големовић (ур), *Дани Владе С. Милошевића: Научни скуп: Бања Лука, 10. април 2006 – Зборник радова*, Бања Лука, Академија умјетности – Музиколошко друштво Републике Српске, 2006, 122.

<sup>846</sup> Ауторка овакав закључак износи с обзиром на чињеницу да је Милошевић са првог МБЗ-а издвојио остварења Бартока, Равела, Дебисија и Мартинеа, која су на њега оставила најснажнији утисак. Видети у: Исто, 124.

<sup>847</sup> Детаљну анализу овог дела видети у: Ivan Čavlović, *Vlado Milošević: kompozitor*, Sarajevo, Muzikološko društvo FBiH, 2001, 153–157.

известан начин указују и речи аутора: „Djelo nije avangardno u kompoziciono-tehničkom smislu, ali je pisano neposredno i s inspiracijom [...]. Ovo djelo je pisano tradicionalnim muzičkim jezikom. Nema primjene naše folklorne muzike, ali van svake sumnje, ipak se vidi da je to djelo jugoslavenskog autora i kad bi se izvodilo bez teksta.“<sup>848</sup> Моруће је да је Зијо Кучукалић мислио и на ово Милошевићево дело, када је у критици ЈМТ'65 подвукао да појединим остварењима домаћих композитора никако није место на опатијској манифестацији, „[...] jer je njihov muzički izraz potpuno tradicionalan, relikv koji je za takav događaj kao što je Tribina neinteresantan“.<sup>849</sup> С друге стране, Кучукалић оваквом констатацијом очигледно пренебрегава програмску отвореност Југословенске музичке трибине за сва стилска и композиционо-техничка стремљења тада актуелних музичких стваралаца.

Млађој генерацији композитора из Босне и Херцеговине у овом периоду припадали су Авдо Смаиловић и Војин Комадина, који су, за разлику од Милошевића, ипак били нешто приврженији усвајању савремених стилских и композиционо-техничких манира. Из Смаиловићевог опуса на ЈМТ'64 и ЈМ'65 изведени су *Ламентозо и скерцо за фагот и клавир* (1964), односно *Фантазија за флауту и клавир* (1965). Будући да је Смаиловић композицију дипломирао у својој познијој доби (1968. године у Љубљани), ово су практично његови студентски радови, али врло значајки написани, неусиљеног експресионистичког израза, са веома виртуозним деоницама свих инструмента. С тим у вези, Крешимир Ковачевић 1968. године о Авди Смаиловићу и његовим делима бележи: „Savladavajući, međutim, kompozitorsku tehniku Smailović se upustio i u rješavanje složenijih zadataka, pokazavši posljednjih godina smisao za rafinirani izbor zvukovnih boja kao i za primjenu tehničkih postupaka iz suvremene muzike. O tome svjedoče njegove kompozicije *Lamentoso i Scherzo za fagot i klavir* (1964), *Fantazija za flautu i klavir* (1965) [...]“.<sup>850</sup>

Како запажа Ковачевић, композитори из Македоније и Босне и Херцеговине своја су највиша достигнућа остварили на подручју вокалне музике, будући да је у том домену ипак постојала извесна традиција.<sup>851</sup> То важи и за стваралаштво Војина Комадине, али који је себе ипак јасно декларисао као присталицу савремених стремљења. Из опуса Комадине на ЈМТ'64 изведене су *Двије Лоркине пјесме за сопран*

<sup>848</sup> Vlado Milošević, „Pred buru pjesama mladosti“. Kompozitori o svojim djelima, нав. дело, 12.

<sup>849</sup> Zijo Kučukalić, Epur [sic!] si muove..., нав. дело, 6.

<sup>850</sup> Kresimir Kovačević, Uvod u suvremeno jugoslavensko muzičko stvaralaštvo, у: Milena Milosavljević-Pešić, Zija Kučukalić (ур), *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije. Članovi Saveza kompozitora Jugoslavije 1945–1967: katalog*, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1968, 42–43.

<sup>851</sup> Исто, 32.

и клавир (1964), а на ЈМТ'64 дело *Поглед – шест песама за алт и камерни састав* (1965), о којем аутор бележи: „»Pogled« predstavlja preokret u mom stvaralaštvu. Od nacionalnog pravca i neoklasicizma, роџињем у »Pogledу« da koristim novije elemente kao sredstvo izraza“.<sup>852</sup>

Треба истаћи да је реч о композицијама у стваралаштву Војина Комадине које припадају граничној фази између неокласицизма и авангардног музичког израза, који од 1965. године овај композитор све више усваја (Комадина ће се касније усавршавати у Дармштату код Штокхаузена и Лигетија, те у Келну код Милка Келемена). С тим у вези, истакнимо чињеницу да је Комадина био заиста један од ретких босанскохерцеговачких композитора који је у наредним годинама остваривао и учешћа на МБЗ-у, почев од четвртог издања овог фестивала (1967), када је изведено његово дело *Микросонате за камерни састав* (1966).

#### **IV 9. Југословенска музичка трибина (Опатија): закључна разматрања**

Као што смо могли да установимо, Југословенска музичка трибина без сумње је реализована и као уметнички, али и као политички пројекат, који би могао да се уклопи у једно од виђења фестивала као ‘заједнице која ствара могућност једнакости учешћа’.<sup>853</sup> Она је без сумње значила допринос културној политици превазилажења републичких демаркација југословенских народа, док је у исто време, делујући у процесу ‘музичког зближавања’ тих народа изван великих центара земље, представљала отелотворење децентралистичке политике Југославије. Уз то, као манифестација у приморском граду, у којем се још од 1958. године отпочело са одржавањем, испоставиће се, најзначајнијег фестивала југословенске популарне музике (Дани југословенске забавне музике),<sup>854</sup> ЈМТ је допринела и туристичком сектору Југославије. Стога је у туристичком билтену града Опатије из 1964. године, поводом утемељења ЈМТ, забележено: „Ova manifestacija želi također da doprinese, s jedne strane, kulturnom i umjetničkom napretku naše zemlje, kao i razvitku u oblasti

---

<sup>852</sup> Kompozitori o svojim djelima (Vojin Komadina, „Pogled“), нав. дело, 10.

<sup>853</sup> Aleksandra Jovičić, Festivals as Social Dramas and Metaphors: Between Popular and Subversive, у: Milena Dragičević Šešić, Ljiljana Rogač Mijatović, Nina Mihaljinac (ур), нав. дело, 134.

<sup>854</sup> О експанзији масовне културе у Југославији, говори и податак да је баш у Опатији 1963. године отворен казино, што је тада био први такав објекат у једној земљи социјалистичког лагера. Видети у: Dragan Ogurlić, *Na valu: iza željezne zavjese...*, <https://torpedo.media/na-valu-iza-zeljezne-zavjese/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

kvarnerskog i općejugoslavenskog turizma, kao dio turističko-kulturne aktivnosti u općem kretanju i podizanju jugoslavenske turističke djelatnosti“.<sup>855</sup>

Но, уколико говоримо о уметничким аспектима ове манифестације у односу на тадашњи развој савремене музике у Југославији и свету, ситуација је далеко комплекснија. Наиме, раније споменуто предавање композитора Ива Петрића о *Новој музичкој графици* у оквиру опатијског Симпозијума *Нова музика и музичка интерпретација* (1962), које је закључено речима, „[a]леаторика и тражење нових звучних боја данас су у центру пањње младих композитора и зато представљају једну нову фазу у развоју савремене музике“;<sup>856</sup> испоставило се као веома индикативно. Да ли је баш овај говор Ива Петрића био окидач за ‘отрежњење’ одређене групације југословенских композитора, не можемо да тврдимо, али се увидом у репертоар ЈМТ'64 и ЈМТ'65 недвосмислено долази до податка да се већ тада (2–3 године касније) више од десеторице југословенских композитора, у већој или мањој мери, директно или латентно, опробало у алеаторичком процесу (Рајко Максимовић, Зоран Христић, Бранимир Сакач, Милко Келемен, Иво Малец, Рубен Радица, Примож Рамовш, Милан Стибил, Иво Петрић, Алојз Среботњак, Дарјан Божич, Лојзе Лебич). Томе додајмо и да су за три опатијска репертоара петорица композитора представила своје резултате ‘освајања’ електронског медија (Ерне Кираљ, Јосип Калчић, Александар Обрадовић, Бранимир Сакач, Иво Малец), уз напомену да остаје заиста упитно из којих се разлога дела Владана Радовановића с овог подручја (макар до 1965. године), нису нашла на опатијском репертоару. У сваком случају, ЈМТ је до 1965. године, баш као и МБЗ, показала да су, уз класичне тековине савремене музике (пре свега додекафоније), и најактуелније тенденције развоја музике у свету биле живе и на југословенском тлу. Паралелно са тим, она је показала и другу страну, а то је да велики број југословенских композитора није био спреман да се суочи са савременим композиционим техникама, већ је, крећући се утабаним стазама, ‘уточиште’ налазио у неоромантичарским и фолклорним оквирима (преглед најизвођенијих југословенских композитора на Симпозијуму, односно на ЈМТ видети у Прилогу 12, стр. 423).

На основу анализе дискурса критичара из 1960-их година, могли смо да установимо да су они, а у складу са прокламованим циљевима Југословенске музичке трибине, њен репертоар, како га је једном приликом Андрија Томашек окарактерисао,

---

<sup>855</sup> Anonim., Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji, *Ljeti i zimi na Jadranu*, 1. 11. 1964, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

<sup>856</sup> Dr Krešimir Kovačević, *Simpozion Centra za novu muziku u Opatiji...*, нав. дело, 210.

‘од гусала до електронике’, видели као сасвим позитивну страну ове манифестације. С тим у вези, јављају нам се следећа питања: Ако је ЈМТ била замишљена као селекциони форум за МБЗ (наравно, ово је био само један од елемената опатијске Трибине, и не треба сматрати да јој је то на било који начин одузимало аутономију), и уколико ЈМТ посматрамо искључиво кроз ту перспективу, који је мотив био да се без икаквих проблема на програму опатијског фестивала нађу дела романтичарског стилског проседеа; Каквом су пласману на том ‘селекционом форуму за МБЗ’ аутори таквих дела могли да се надају; Ако су од самог почетка знали да њихова дела неће задовољити бијеналске критеријуме, која је уопште била сврха њиховог појављивања. Јер, евидентно је да су са ЈМТ на МБЗ ‘пролазила’ искључиво дела која су оцењивана као модернистичка, односно авангардна. Додуше, мора се констатовати да, из нејасних разлога, поједина остварења која су у датом тренутку важила за сам врх модернистичких настојања на првим опатијским репертоарима, нису нашла своја места на МБЗ-у, као, на пример, *Наслови* Зорана Христића, *Силуете* Петра Озгијана, или *Музика постајања* Рајка Максимовића.

Све у свему, док су критичари МБЗ-а наводили како југословенска музика сувише каска за европским и светским авангардним трендовима, у исто време је, од већине тих истих критичара, програмска политика ЈМТ, са готово непостојећим критеријумима селекције, сасвим парадоксално, бивала хваљена као демократска и подстицајна. Ове двоструке аршине могли бисмо да упоредимо са, на пример, једном ранијом ситуацијом о односу друштва према појави додекафоније, о чему је писао критичар Игор Мандић. Наиме, он истиче како је на почетку двадесетог века ова композициона техника доживљавана као ‘комунистичка’, јер је, аналогно бескласном друштву, омогућила равноправност свих тонова. Међутим, ‘судбином ироније’ (како наводи Мандић), управо је у доба комунизма додекафонски систем оптуживан за музичку декаденцију.<sup>857</sup> С тим у вези, када упоредимо тумачења репертоара са ЈМТ и са МБЗ-а, стиче се утисак о својеврсном произвођењу две паралелне реалности, што иницира следећа питања: У чему су били садржани критеријуми вредновања ових фестивалских репертоара; Да ли су ти критеријуми били садржани у незваничним статутима ових фестивала (како би се оправдала сврха њиховог постојања), или у реалним актеулним токовима и проблемима савремене музике. Ако је посреди овај други критеријум, испоставља се да су критичари само на МБЗ-у осећали потребу да

---

<sup>857</sup> Igor Mandić, нав. дело, 16.

домаћи репертоар оцене у односу на развој савремене музике у свету (на савремену музику као проблемску категорију), док је на ЈМТ било довољно да се тај репертоар вреднује у односу на превирања савремене музике у границама Југославије (на савремену музику као хронолошку категорију). Ово нас даље наводи на промишљања да су физиономија, односно програмски идентитет, на једној страни МБЗ-а, а на другој ЈМТ, потенцијално диктирали различите видове рецепције савремене југословенске музике.

Имајући ово у виду, поставља се питање није ли Југословенска музичка трибина својом крајње ‘демократском’ репертоарском политиком, коју је пласирала као адекватну платформу за изналажење механизма за формирање аутохтоног језика савремене југословенске музике, само додатно легитимисала конзервативне стваралачке струје, против којих се Музички бијенале горљиво ‘борио’. Не указује ли то можда да је на југословенским фестивалима савремене музике спрега друштвених и политичких на једној, а уметничких платформи на другој страни, била далеко више испреплетена него што је то на први поглед уочљиво. Стога, можда би специфичност репертоарске политике ЈМТ требало сагледавати из перспективе МБЗ-а, који је због своје фокусираности на модернистичка струјања каткада бивао ‘прст у оку’ политичким елитама. На тај начин би се широка демократичност репертоарске физиономије ЈМТ, пласирана под велом платформе за слободну музичко-музиколошку размену свих мишљења и искустава (где би једнако ‘гласни’ били и традиционалисти и авангардисти), могла схватити као компромис између чисто уметничких критеријума и оних ‘подобних’ критеријума, спрам политичких констелација.<sup>858</sup>

Упркос свему наведеном, несумњиво је да је одсуство чврстих критеријума селекције представљало једину ваљану и одрживу стратегију ЈМТ за остваривање њених главних циљева – годишњег прегледа готово свих најновијих музичких остварења југословенских аутора, те сусрета и размене мишљења актера музичког живота целокупне земље – а управо то су биле и највеће тековине Југословенске музичке трибине у Опатији.

---

<sup>858</sup> Поређења ради, и Дармштат је, исто као и Опатија, био музички догађај радног карактера, на коме су композитори, да парафразирамо речи музиколога Кораљке Кос, ‘могли да одају своју слабост’, (реч је о тексту: Koraľjka Kos, Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji. Ogledalo muzike, нав. дело, 6), али су и поред такве физиономије манифестације, естетички и стилистички критеријуми у Дармштату и те како били јасно и бескомпромисно постављени.



## V Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци

*Стварање ове музичке институције припада времену изненадног и неизбежног продора новог музичког језика, који је у то време захватио и део словеначког стваралачког и извођачког музичког потенцијала. Појава овог новог музичког језика и његово ширење није наишло на такозвано опште одобравање нити је наишло своје место код великог броја следбеника [...]. Фестивал, као новонастали музичко-комуникативни феномен у то време, те његова обавеза да прихвати овај нови музички језик, чињенице су које морамо сматрати веома смелим чином.<sup>859</sup> (прев. ММ)*

Ладислав Вереш о Фестивалу савремене камерне музике

### V 1. Друштвена клима и музичка збивања у Словенији са посебним акцентом на делатност Ива Петрића и Павела Шивица

#### V 1. 1. Први део

За само неколико година у периоду од када се Југославија, услед прекида сарадње са Информбироом, окренула Западу (1948), десила су се два изузетно важна догађаја, која су на својеврстан начин предодредила даљи развој политичког и културног живота целокупне земље, а занимљиво је уочити да су се оба догодила у СР Словенији. Реч је о приступном говору Едварда Кардеља у Словеначкој академији наука и уметности, заснованом на критици совјетског политичког модела (1949),<sup>860</sup> и о реферату Мирослава Крлеже прочитаном на Конгресу књижевника Југославије у Љубљани (1952), којим је у књижевности означен дефинитивни прекид са соцреалистичком доктрином. Овим догађајима свакако можемо придодати и говор Милована Ђиласа на Трећем пленуму ЦК СКЈ у Београду (1949), који је имплицирао идеје о децентрализацији и дебиروقратизацији,<sup>861</sup> као и један који је, како пише историчарка Радина Вучетић, директно је утицао на саму уметност (конкретно визуелну уметност) – модерничка изложба сликара Петра Лубарде 1951. године у Београду.<sup>862</sup>

<sup>859</sup> Ladislav Vörös, *Komorna glasba v Radencih. Kreačija sedanjosti in vizija prihodnosti*, *Vestnik*, 39, 13. 10. 1977, 16.

<sup>860</sup> Кардељева приступна беседа у Словенској академији знаности, указује на то да се историјско-материјалистичка наука „[...] под притиском праксе у Совјетском Савезу нашла у стагнацији неке врсте, у којој се рађају све могуће антидијалектичке и антинаучне тенденције“. Наведено према: Предраг Ј. Марковић, *Београд између истока и запада 1948–1965*, нав. дело, 325.

<sup>861</sup> Трећи пленум ЦК СКЈ очигледно је промптно условио одређене политичке промене, те се већ почетком наредне године (1950) у једном од програмских реферата Министарства културе указивало на југословенску културну политику утемељену на дијалогу са западним земљама, и фокусирану на могућности да „[...] ми možemo da eksportujemo u svet dela naše kulture [али и] da donesemo našoj zemlji nešto iz tog spoljnog sveta“. Видети у: Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam...*, 89.

<sup>862</sup> Radina Vučetić, *Monopol na istinu...*, 75.

Историчар Алеш Габрич у студији *Razmah slovenske kulture po letu 1945*, наводи да је Словенија била културно најразвијенији део тадашње државе, о чему сведочи и највећи проценат писмених грађана после Другог светског рата,<sup>863</sup> те због таквог стања није необично што се, на пример, најпре у словеначкој штампи, већ од 1950. године, појављују критике на рачун централизованог одлучивања у култури. Свакако се не сме заобићи чињеница да су у словеначкој средини, сходно њеној географској позицији (као најсевернијој и најзападнијој републици), али и због културно-историјских утицаја, били непосреднији контакти са Западом у односу на неке друге крајеве југословенске федерације. У том контексту истакнимо чињеницу да ће Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци бити основан и приређиван на само осам километара од југословенско-аустријске границе. Током 1950-их година Љубљана је била важно југословенско стетиште модерничких стремљења, која су, и у случају овог града (као што је то случај и са Београдом и са Загребом) првобитно била видљива у визуелним уметностима. У том смислу свакако треба издвојити оснивање Међународног бијенала графике у Љубљани (1955), који је, као један од најстаријих светских догађаја те врсте, окупљао модерничке уметнике, а међу њима и Роберта Раушенберга, коме ће 1963. године (у години оснивања Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци) бити додељена и почасна награда ове манифестације. Уз то, на пољу словеначке драмске уметности 1950-их година дешавају се значајне промене. Од изузетне је важности била појава студентске групе *Oder 57*, око које су се окупили млади уметници, незадовољни тадашњим стањем у позоришту. Ово алтернативно позориште почело је 1957. године са приказивањем драмских остварења оних аутора којима су врата Словеначког народног позоришта тада била затворена, при чему треба истаћи да је *Oder 57* изводио и дела познатог уметника Ежена Јонеска, „[...] према мишљењу партијских идеолога, једног од оних драматурга, чија су дела сведочила о антисоцијализму и антихуманизму“.<sup>864</sup> (прев. ММ)

Окупљање уметника у кружоке (попут *Oder 57*) и манифестно деловање са циљем прокламовања нових светоназора, неретко је било изражено у периодима који су били обележени каквим модерничким импулсима, попут Плавог јачача (коме је припадао и композитор Арнолд Шенберг) или Моста, немачких експресионистичких сликарских група на почетку двадесетог века. На нашим просторима, у периоду после

<sup>863</sup> Aleš Gabrič, *Razmah slovenske kulture po letu 1945*, у: Zdenko Čepič (ур), *Preteklost sodobnosti: izbrana poglavja slovenske novejšje zgodovine*, Ljubljana, Inštitut za novejšjo zgodovino, 1999, 157, 159.

<sup>864</sup> Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1995, 196.

Другог светског рата, појављује се (о чему је било речи у уводном поглављу) низ модернистичких групација на пољу визуелних уметности, Ехат 51 и Горгона у Загребу или Децембарска група и Медиала у Београду. Ипак, оно по чему се културни живот Љубљане разликовао од два највећа југословенска града, јесте чињеница да су се већ у овом периоду (дакле, раних 1950-их) и на музичком плану јавиле идеје о заједничком деловању уметника (младих музичара) са циљем пропагирања модернистичких настојања. Наиме, све је почело када је на иницијативу композитора Јурија Грегорца, професора Средње музичке школе при Музичкој академији у Љубљани, 15. маја 1952. године одржан концерт на којем су изведена дела његових ученика, Ива Петрића, Марјана Фајдиге, Алојза Среботњака и Богдана Хабеа (Bogdan Habbe), а за којим је убрзо следио и други концерт (23. јуна 1953), на којем су се уз поменута имена (изузев Фајдиге), нашли и Иван Шчек и Дарјан Божич.<sup>865</sup> Иако је музички језик ових тада сасвим младих музичара био релативно близак неоромантичарском проседеу, од изузетне је важности било то што је њима уопште пружена прилика да се, као потпуно неафирмисана имена, представе јавности. Њихове концерте испратила је и тадашња љубљанска штампа, те је занимљиво једно запажање старијег композитора Маријана Липовшека, који 1953. године у *Slovenskom poročevalcu* бележи: „Када слушамо дела младих студената и апсолвената Одсека за композицију Средње музичке школе, свесни смо да смо у неким погледима заиста напредовали“.<sup>866</sup> (прев. ММ) Треба додати податак да се у истом периоду, 1952/53. године, у главном граду Словеније оснива Фестивал Љубљана, а чији је репертоарски распон био прилично велики – од Орланда ди Ласа (Orlando di Lasso), Баха и Хендла (Georg Friedrich Händel), преко Хајдна (Franz Joseph Haydn), Моцарта и Бетовена (Ludwig van Beethoven), Шумана (Robert Schumann), Шуберта (Franz Schubert), Вердија (Giuseppe Verdi), Вагнера, Сметане и Чајковског, до Прокофјева и Стравинског.<sup>867</sup> Због тога, овај се фестивал свакако уписује у круг важних компонената послератне ‘обнове и изградње’ музичке инфраструктуре, али се не може сматрати изразито значајним југословенским фактором у процесу инфилтрације у европске токове музичког модернизма.

Даље продубљивање интересовања за савремену музику иницирала је скупина младих словеначких композитора, међу којима су били и некадашњи ученици Јурија Грегорца, а у овом новом тренутку студенти композиције на Музичкој академији у

---

<sup>865</sup> Више о томе видети у: Matjaž Barbo, нав. дело, 37–40.

<sup>866</sup> Marijan Lipovšek, Kompozicijski večer srednje glasbene šole, *Slovenski poročevalec*, 1. 7. 1953, 5.

<sup>867</sup> Више о овом фестивалу видети у: Tjaša Ribizel, Koncertna dejavnost Festivala Ljubljana: 1953–1963, *Muzikološki zbornik*, XLVI/2, 2010, 167–174.

Љубљани, од 1953. године окупљени у такозваном Клубу композитора. Иницијатор и председник овог Удружења, замишљеног као својеврсна платформа узајамне подршке ка лакшем пробоју на музичку сцену, био је Иво Петрић, а главне активности, које ће трајати од 1953/54. до 1958. године, односиле су се на организовање концерата на којима би биле извођене композиције припадника Клуба (уз Петрића, међу њима су били Дарјан Божич, Само Времшак, Марко Жигон, Марјан Фајдига, Албин Вајнгерл /Albin Weingerl/, Алојз Среботњак, Франце Лампрет, Лојзе Лебич, Љубо Ранчигај). Иако су припадници Клуба композитора, како је то једном приликом сликовито описао Иво Петрић, „[...] са свих ветрова окупљена скупина људи, различитих стилских погледа [...]“;<sup>868</sup> (прев. ММ) оно што их је ипак повезивало, јесте жеља за уклапањем домаћег музичког стваралаштва у савремене европске токове, при чему су међуратног модернистичког композитора Славка Остерца сви видели као идеолошку фигуру, на чија је предратна достигнућа требало и било неопходно надовезати се. Занимљиво је приметити да пракса организовања концерата љубљанског Клуба композитора започиње у исто време када се и у Београду одржава, сада већ историјски концерт, уприличен 17. марта 1954. године, на којем су изведени *Списак – 13 крокија за сопран и клавир* Душана Радића и *Исечак за рецитатора, сопран и клавир четвороручно* Енрика Јосифа, а који је означен као својеврсни манифест модернизма у српској послератној музици. Према запажању музиколога Матјажа Барбоа, трећи концерт Клуба композитора (уприличен 16. јануара 1956. године) био је најуспешнији, како према броју и реакцијама публике, тако и критичара. Између осталих остварења, на овом концерту изведени су *Соната за флауту и клавир* (1955) Ива Петрића, *Алегро, корал и пасакаља за гудачки квартет* Алојза Среботњака, *Лирска поема* Дарјана Божича, па је музиколог Рафаел Ајлец, један од критичара који је здушно био наклоњен модернистичким стремљењима ових аутора, у тадашњој штампи написао: „Ови млади композитори не баве се површним и нимало једноставним стварима, они заиста теже циљевима који су вредни модерности како у европској, тако и у словеначкој музици; такође, осећа се да под собом имају нешто у чему пуштају корен, укратко – приморавају вас да их схватите озбиљно“.<sup>869</sup> (прев. ММ) Године 1958. Клуб композитора приредио је последњи концерт, на којем су изведена дела Ива Петрића

---

<sup>868</sup> m. m., Portreti mladih. Umetnik ustvarjaj, ne govori!, *Tribuna: list študentov ljubljanske univerze*, 7/VII, 10. 4. 1957, 4.

<sup>869</sup> Осим поменутих имена, на овом концерту нашли су се и Франце Лампрет, Милан Стибиљ, Марко Жигон, Марјан Фајдига. Видети у: Rafael Ajlec, *Večer kompozicij mladih komponistov, Ljudska pravica*, 17. 1. 1956, 5.

(*Мала свита за дуваче /1956/* и *Соната за кларинет и клавир /1957/*), Алојза Среботњака (*Соната за виолину и клавир /1956/* и *Војне слике за глас, виолу, клавир и ударалке /1956/*), Љубе Ранчигаја и Лојза Лебича,<sup>870</sup> а о овом догађају штампа је забележила да су поједини аутори показали изразито „[...] модеран језик са изражајним вредностима, већ потпуно одвојен од касноромантичарског“.<sup>871</sup> (прев. ММ) Критичару Урошу Преворшеку посебну пажњу на овом концерту привукао је Иво Петрић, из чега се може наслутити да се овај аутор, као представник Клуба, очигледно трудио да иницијалне идеје Удружења, засноване на афирмацији послератног модернизма по угледу на међуратно стваралаштво Славка Остерца, спроводи што је могуће последније и у сопственом стваралаштву. Поводом последњег концерта, Преворшек је о Петрићу истакао следеће: „Од две композиције Ива Петрића (Квартет за дуваче и Соната за кларинет) прва је по својој форми готово уједначенија и концизнија, с драгоценим фолклорним призвуком помало подсећа на фолклорну мотивику Остерцове Свите. Мислим да би Петрић у том смеру могао у потпуности да развије свој спонтани, аутентични словеначки музички израз“.<sup>872</sup> (прев. ММ)

Као што смо споменули, Клуб композитора распуштен је 1958. године, но појединци из тог Клуба већ су се окупили у ново слично удружење почетком 1960-их година, поново предвођени Ивом Петрићем. Чини се да није необично што је баш Петрић био водећа фигура ових модернистичких композиторских група. Наиме, из текста посвећеног овом композитору, објављеног у студентском часопису *Tribuna*, сазнајемо да је Иво Петрић већ 1957. године (дакле, још увек као студент композиције у класи Луцијана Марије Шкерјанца) доживео извођења својих дела не само у земљи (конкретно у Љубљани и Загребу) већ и у Бечу и Бајројту. Овај композитор, који је пошао путем неокласичног стилског проседеа, на којем су му се као главни узор наметнули Хиндемит и Шостакович, уписаће се 1960-их година у ред најавангарднијих словеначких композитора. С тим у вези, Петрићева младалачка изјава: „У својим делима пре свега желим да наставим традицију, нажалост, прерано преминулог словеначког композитора Славка Остерца“,<sup>873</sup> (прев. ММ) била је прилично смела за једног тадашњег студента композиције у класи ауторитативног Луцијана Марије Шкерјанца, у односу на Славка Остерца, ипак конзервативнијег ствараоца. Стога је

---

<sup>870</sup> Из критике не сазнајемо о којим делима последње двојице аутора је реч.

<sup>871</sup> Anonim., Ljubljanski koncerti. Revija mladih. Glasbene prireditve Študentskega festivala, *Ljudska pravica*, 27. 3. 1958, 7.

<sup>872</sup> Uroš Prevorsek, Večer mladih komponistov, *Slovenski poročevalec*, 28. 3. 1958, 5.

<sup>873</sup> Наведено према: Matjaž Barbo, Slavko Osterc kot mit avantgarde šestdesetih let, *Muzikološki zbornik*, XXXI, 1995, 49.

Иви Петрићу ново Удружење, као и осталим члановима који ће му се прикључити, било заиста прекопотребно за пласирање сопствених, каткада бунтовних авангардних настојања.

Реч је о удружењу Про музика вива, које је у Љубљани у периоду од 1962. до 1967. године организовало концерте на којима су извођена остварења његових чланова, затим, састанке и разговоре о савременој музици, те неговало издавачку делатност. Прву поставу Про музике вива, поред Ива Петрића, чинили су Јакоб Жеж,<sup>874</sup> Дарјан Божич, Круно Ципци, Лојзе Лебич, Алојз Среботњак и Милан Стибиљ. Оно што је била битна разлика између Клуба композитора и Про музике вива, јесте то што врата новог Удружења нису била отворена за све младе композиторе, већ само за оне чији су се естетски назови могли довести у тесну везу са изразом ‘савременост’,<sup>875</sup> при чему су припадници ове групе, према запажању музиколога Леона Стефаније, нарочито ценили композиционе технике композитора Пољске школе.<sup>876</sup> Паралелно са тим, наведени аутори су се прилично разликовали у својим естетичко-поетичким начелима,<sup>877</sup> па је та ‘савременост’ схватана веома широко, односно, група је дозвољавала најразличитије композиционо-техничке поступке и стилске смерове, уз један једини услов – да припадају ‘савремености’. Тако музиколог Матјаж Барбо наводи да ту ‘савременост’ у контексту Про музике вива треба искључиво посматрати као кровни термин, будући да је практично сваки припадник Групе нашао себи својствене естетичке узор у тада прилично хетерогеним музичким струјањима на европском континенту.<sup>878</sup> Међутим, када је домаћа традиција у питању, припадници Про музике вива били су недвосмислено јасни и усаглашени – поново је Славко Остерц, али се уз њега сада спомиње и Мариј Когој, представљао идеолошку фигуру, на чије се модернистичке назоре требало надовезати. Тако је Иво Петрић тај заједнички порив чланова Групе описао на следећи начин: „Tražili smo novo u slovenačkoj muzici i nehotice počeli

<sup>874</sup> Јакоб Жеж је аутор и Статута овог Удружења. Могуће је да му је та улога припала из разлога јер је Жеж, уз композицију, дипломирао и историју музике на Музичкој академији у Љубљани, дипломским радом веома карактеристичног наслова, *Како је настала модерна музика и шта је њена суштина (Kako je nastala moderna glasba in kaj je njeno bistvo)*.

<sup>875</sup> Larisa Vrhunc, Nekaj misli o prenosu spektralnih idej v slovenski glasbeni prostor, *De musica disserenda*, XII/2, 2016, 12.

<sup>876</sup> Leon Stefanija, Idea(l)s of the Slovenian Musical Modernity, у: Nikša Gligo, Dalibor Davidović, Nada Bezić (ур), *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*, Zagreb, ArTresor Naklada – Hrvatska radiotelevizija – Hrvatski radio, 2009, 278.

<sup>877</sup> На аутономност различитих композиторских естетика, које су битно утицале на профилисање словеначког послератног модернизма као хетерогене формације, указује и музиколог Леон Стефанија. Видети у: Leon Stefanija, Topologija meril o slovenski glasbi po letu 1945: tradicionalno, moderno, postmoderno, у: Primož Kuret (ур), *Stoletja glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, Festival Ljubljana, 2006, 36–43; Leon Stefanija, Idea(l)s of the Slovenian Musical Modernity, нав. дело, 277–281.

<sup>878</sup> Matjaž Barbo, *Pro musica viva...*, нав. дело, 86–87.

nadovezivati na predratnu tradiciju, koja je bila vrlo jaka u djelima Slavka Osterca i Marija Kogoja“.<sup>879</sup> Како је ова Група као главне циљеве прокламовала ‘стварање и ширење савремене музике’, та се формулација, према Барбоовом тумачењу, може схватити двојачко. С једне стране, то је значило омогућавање извођења сопствених дела (чланова Про музике вива), док је, с друге стране, то укључивало и извођење свега онога што су чланови Групе разумевали у контексту ‘савременог’.<sup>880</sup> Према томе, не треба да чуди то што су се на њиховим концертима у исто време изводила, на пример, дела Лигетија и Пендерецког, те Остерца и Когоја.

На првом концерту у организацији Про музике вива (10. јануар 1962) изведена су следећа дела: *Три складбе за клавир* Лојза Лебича, *Соната за рог и клавир* (1960) Ива Петрића, *Три песме за два гласа и инструменте* (1960) Јакоба Жежа, *I sonata in cool za flaуту и клавир* (1961) Дарјана Божича, *Инвенционе варијата за клавир* (1961) Алојза Среботњака, *Три складбе за рог и гудачки квартет* (1959) Милана Стибиља и *Минијатуре за дувачки квинтет* (1962) Круна Ципција. Према писању Матјажа Барбоа, извођење Среботњаковог дела *Инвенционе варијата* (које ће се неколико месеци касније наћи и на репертоару опатијског Симпозијума), рађено дванаесттонском техником, дефинитивно је прекинуло ‘стилску неодлучност’ тадашњих композитора, и указало на то да је домаћа музика која одговара критеријумима савремености свакако могућа.<sup>881</sup> У контексту ширења модернистичких настојања чланова Про музике вива, важно је издвојити и догађај од 12. априла 1962. године, под називом *Разговор о савременој музици (Razgovor o sodobni glasbi)*, у оквиру којег је Иво Петрић говорио о аспектима електронске музике. Уследио је потом низ концерата у организацији ове Групе, при чему издвајамо онај који је одржан 1. марта 1963. године, на којем је, између осталог, приређена југословенска премијера *Тужбалице жртвама Хиросиме* (1961) Кжиштофа Пендерецког, па је тим поводом Иво Петрић у *Koncertnom listu* публиковао и кратак текст о овом пољском композитору.<sup>882</sup> Музиколог Примож Курет своју је критику овог концерта, на којем су се од словеначких аутора нашли Жеж, Божич, Петрић, Ципци и Стибиљ, започео речима: „С генерацијом која је делимично укључена у скупину »Про музика вива« добила смо авангардно оријентисану генерацију, ако не сопственом заслугом, онда

<sup>879</sup> Наведено према: Matjaž Barbo, Slavko Osterc kot mit avantgarde šestdesetih let, нав. дело, 49.

<sup>880</sup> Исто, 48.

<sup>881</sup> Peter Kušar, Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo II, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 1, 1982, 15.

<sup>882</sup> I[vo] P[etrić], Prvič na sporedu Slovenske filharmonije. Penderecki – Henze, *Koncertni list Slovenske filharmonije*, XII–3, 1. 3.–11. 3. 1963, 49–50.

макар тиме јер наставља темеље које је својим делом зацртао покојни Славко Остерц“. <sup>883</sup> (прев. ММ) Нешто касније, у месецима пред први Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци, а само неколико дана по завршетку другог загребачког Бијенала, љубљански ансамбл одржао је концерт у оквиру Пете међународне изложбе графике у Модерној галерији у Љубљани (1963), о чему је критичар Ђорђе Шаула за загребачки *Telegram* известио под симболичним насловом – *Jedan minijaturni bijenale moderne muzike*. <sup>884</sup>

Оно што можемо да приметимо јесте чињеница да је Про музика вива углавном била оријентисана на извођење остварења словеначких и иностраних аутора. Неки од изузетака, када је реч о ауторима из осталих југословенских република, били су Милко Келемен и Иво Малец, будући да је на једном од концерата Групе из 1964. године изведена Келеменова *Соната за соло виолину* (1957), док је следеће године Про музика вива приредила извођење Малецове *Минијатуре за Луиса Керола* (1964), која је исте године изведена и на ФСКМ-у. Детаљним увидом у репертоар свих концерата приређених у организацији Про музике вива од 1962. до 1967. године, приметимо и да су одређена дела словеначких композитора ‘циркулисала’ између репертоара ових концерата и тада новооснованих фестивала савремене музике. О трагу који је Про музика вива оставила у музичком животу Југославије, читамо и у *Leksikonu jugoslavenske muzike*, у којем се наводи како је она раскинула естетску изолацију у којој се налазила домаћа музичка мисао, док је, повезујући се с младом генерацијом музичких стваралаца, та „[...] skupina slovenskih kompozitora prihvatila napredna evropska stremljenja te ih pokušala afirmirati i provesti u vlastitim djelima [...]“. <sup>885</sup> Према наводима Матјажа Барбоа, распад ове Групе у другој половини 1960-их година, као и у случају Клуба композитора деценију раније, био је сасвим природан, с обзиром на то да су њени чланови временом постали зрели, афирмисани аутори, којима таква врста залеђа, односно заједничког наступа, није више била неопходна. <sup>886</sup>

С разлогом смо се дуже задржали на разматрању Про музике вива, будући да јој се посебне заслуге приписују због чињенице да је њен најистакнутији члан, Иво Петрић, неколико месеци пре формирања Групе основао ансамбл за извођење камерне музике (превасходно) савремених југословенских композитора, који је свој први

<sup>883</sup> Primož Kuret, Glasbeni dogodki. Koncert skupine „Pro musica viva“, *Delo*, 5. 3. 1963, 5.

<sup>884</sup> Ђорђе Шаула, Jedan minijaturni bijenale moderne muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 166, 28. 6. 1963, 7.

<sup>885</sup> Крешимир Ковачевић (ур), „Pro musica viva“, *Leksikon jugoslavenske muzike* 2, нав. дело, 213–214.

<sup>886</sup> Matjaž Barbo, *Pro musica viva...*, нав. дело, 108–109.



наступ (извевши *Нонет за камерни ансамбл /1937/* Славка Остерца), као још увек неименовани ансамбл забележио на једном од концерата у организацији Колегијума музикума (о овом удружењу биће речи нешто касније). Иначе, током свог рада Петрић је неретко испољавао интензивну бригу за развој и унапређење музичког живота Југославије, при чему је на том путу једнаку одговорност приписивао како композиторима, тако и извођачима. Овај композитор је сматрао да без домаћих извођачких тела, чији би чланови били едуковани за извођење савремене музике не може бити ни напретка у музичкој култури једне земље. У таквом приступу Петрић је (баш као и Бранимир Сакач у контексту опатијске Трибине) видео узоре међу пољским музичарима, па с тим у вези, у једном од својих чланака под насловом *Kompozitor – izvođač u savremenoj muzici*, бележи: „Mislim da je u tom pozitivnom procesu vraćanja muzike izvođačima najviše zaslužna nova poljska kompozitorska škola, koja je sticajem okolnosti i jačinom svoga izraza stvorila jaku nacionalnu školu, koja se sa malim izuzecima sva temeljila na uskoj povezanosti sa reproduktivnim umetnicima svoje zemlje“.<sup>887</sup>

Како је убрзо након првог концерта Петрићевог ансамбла дошло до оснивања Про музике вива, тај камерни састав природно је постао извођачко тело Групе, и под њеним именом први пут наступио на опатијском Симпозијуму *Нова музика и музичка интерпретација* (1962). Наиме, како сазнајемо из написа Ива Петрића, Бранимир Сакач се, припремајући Симпозијум у Опатији, обратио Петрићу за учешће у концертном делу опатијског скупа. Петрић ће, како ће се испоставити, добити готово централно место у оквиру овог дешавања – осим што је дириговао својим Ансамблом, он је узео учешће и у симпозијумском делу овог догађаја.<sup>888</sup> Зато је важно поново се осврнути на то да је (према сведочењу Крешимира Ковачевића) управо Петрићево излагање на тему *Нова музичка графика* изазвало апсолутно највећу пажњу опатијске публике на Симпозијуму из 1962. године, што се могло и очекивати, будући да је Петрић говорио о тада најновијим, за ширу домаћу јавност непознатим тенденцијама у европској и америчкој музици. Анализирајући композиционе поступке Штокхаузена (конкретно његов *Клавирски комад XI*), али и Булеза, Хаубеншток-Раматија (Roman Haubenstock-Ramati), Шефера, Кејда, Бусотија и Пендерецког, Петрић је своје излагање закључио речима: „[M]ožemo slobodno reći da je poslijeratno forsiranje seriјелне tehnike izgubilo svoj smisao. Aleatorika i traženje novih zvukovnih boja danas su u centru pažnje

<sup>887</sup> Ivo Petrić, *Kompozitor – izvođač u savremenoj muzici*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 3, 1974, 37.

<sup>888</sup> Занимљиво је да Иво Петрић у једном од својих каснијих текстова опатијски Симпозијум из 1962. године назива ‘Мали камерни фестивал Музика Нова’. Видети у: Ivo Petrić, *Godišnjice. Jubilej ansambla „Slavko Osterc“*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 40.

mladih kompozitora i tako predstavljaju jednu novu fazu u razvitku suvremene muzike“.<sup>889</sup> (Видети поглавље о опатијском Симпозијуму).

Међутим, већ наредне године (1963) Ансамбл Про музика вива добија име по композитору Славку Остерцу, који је од почетка, на шта смо већ указали, представљао идеолошку фигуру свим члановима Групе, другим речима, Остерц је био инструмент онога што су чланови Групе желели да промовишу. На тај начин, Петрићев ансамбл и даље ће наставити сарадњу са групом Про музика вива, но, неће више бити формално везан за њу, па ће се као аутономно извођачко тело, под новим именом (под којим је широј јавности данас доста познатији), Ансамбл „Славко Остерц“, први пут представити на другом Музичком бијеналу Загреб, у мају 1963. године. Није неважно истаћи да се за овај састав у литератури наводи како је управо „[...] ugled stekao nastupima na Tribini muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji, Muzičkom bijenalu Zagreb, Festivalu sodobne komorne glasbe u Slatini Radencima [при чему је – прим. ММ] važnu ulogu u razvoju suvremene jugoslavenske muzike ansambl [...] odigrao osobito šezdesetih godina“.<sup>890</sup> О значају Ансамбла „Славко Остерц“ за словеначку и југословенску музику говори и то да је, поред стручних часописа (попут *Zvuka*) и дневна штампа извештавала о његовим активностима, па је тако у словеначком дневном листу *Delo* Павел Михелчич објавио чланак о десетогодишњици овог камерног састава, а из којег сазнајемо да је за само једну деценију (1963–1973) премијерно извео преко стотину дела домаћих и страних композитора.<sup>891</sup> Врло је индикативно то што се Ансамбл „Славко Остерц“ у години оснивања Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци (на којем ће такође да оствари запажен наступ), премијерно представља и на другом загребачком Бијеналу (реч је о концерту на којем су изведена дела Кромбхолца, Рамовша, Петрића, Ципре, Папандопула, Малеца, Кираља, Сакача, Калчића, Радовановића, Келемена, те Остерца и Славенског), а затим и на седмој Варшавској јесени (1963), када је, захваљујући овом Ансамблу по први пут на пољском фестивалу (не рачунајући усамљену појаву Крешимира Фрибеца 1961. године) уприличен значајан наступ југословенских композитора (Остерц, Рамовш, Фрибец, Марић, Стибиљ, Келемен, Радица, Петрић). Овај камерни састав редовно ће наступати на фестивалу у Раденцима, а о узајамном дугогодишњем значају Ансамбла „Славко Остерц“ за ФСКМ, као и ФСКМ-а за сâм Ансамбл, сведочи податак

<sup>889</sup> Ivo Petrić, *Nova muzička grafika...*, нав. дело.

<sup>890</sup> Крешимир Ковачевић (ур), „Ansambl Slavko Osterc“, *Leksikon jugoslavenske muzike 1*, нав. дело, 13.

<sup>891</sup> Pavel Mihelčič, *Visoka raven. Deset let ansambla Slavko Osterc – V tem času več kot 100 prvih izvedb*, *Delo*, 23. 9. 1972, 7.

да је 1997. године у оквиру тог фестивала приређена дискусија о богатим активностима овог Ансамбла, о чему је у *Delu* известио Маријан Злобец, критичар јубиларног 35. Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци.<sup>892</sup>

Специфична дешавања и сплет околности на одржаним фестивалима савремене музике до 1963. године, такође се могу сматрати важним аспектима за анализу генезе ФСКМ-а, при чему ће поново ‘провејавати’ фигура Ива Петрића. Дакле, до одржавања првог ФСКМ-а, у Југославији су уприличена два МБЗ-а (1961; 1963), као и опатијски Симпозијум (1962), међутим, не треба занемарити ни догађаје у пољу савремене музике изван Југославије, првенствено када је реч о фестивалу Варшавска јесен, који се од 1956. године одржавао у главном граду Пољске. Иако је дело једног југословенског аутора по први пут на овом међународном фестивалу изведено 1961. године (*Космичка кретања* Крешимира Фрибеца), сарадња Југославије и Пољске на својеврстан начин била је остварена већ на првој Варшавској јесени (1956), и то управо иницијативама из словеначке средине. Наиме, тадашњи представник Радија Љубљана, композитор Урош Крек, присуствовао је првој Варшавској јесени и изразио жељу да сними интервјуе са пољским композиторима – Казимиром Сероцким, Витолдом Лугославским, Андрејем Доброволским (Andrzej Dobrowolski) и Гражином Бачевиц – који би, потом, били емитовани на југословенским радио станицама.<sup>893</sup>

Приврженост профилу пољског фестивала савремене музике посебно је испољио композитор Иво Петрић. Већ смо стекли увид у то да је Петрић био водећа фигура Клуба композитора током 1950-их, да је основао јединствени камерни ансамбл за извођење савремене музике, да је био прилично ангажован око опатијског Симпозијума *Нова музика и музичка интерпретација*, као и да је био водећа личност групе Про музика вива током 1960-их, приредивши низ концерата на којима су, између осталих, извођена и дела припадника Пољске школе. Пишући критику пете Варшавске јесени (1961), одржане неколико месеци по утемељењу МБЗ-а, Иво Петрић даје неколико изјава које можемо да сматрамо веома индикативним у контексту будуће концепције ФСКМ-а. „Пољаци посебно поштују и негују свог великог композитора Карола Шимановског, оца пољске савремене музике“,<sup>894</sup> (прев. ММ) записао је Петрић

---

<sup>892</sup> Видети у: Marijan Zlobec, Festival komorne glasbe 20. stoletja v Radencih. Zakulisja glasbene avantgarde. Končan 35. festival komorne glasbe dvajstega stoletja – Znanstveni kolokvij o Ansamblu Slavko Osterc, a brez njegovega ustanovitelja, *Delo*, 6. 10. 1997, 8.

<sup>893</sup> Cynthia Bylander, нав. дело, 166. Ауторка не наводи да ли је овај план Уроша Крека са прве Варшавске јесени и реализован.

<sup>894</sup> Ivo Petrić, Varšavska jesen 1961, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 234, 7. 10. 1961, 466.

међу својим утисцима са Варшавске јесени у часопису *Naši razgledi*. Поред тога, у приказу са овог фестивала за часопис *Zvuk*, Петрић је указао на то како Јосип Славенски и Славко Остерц (иначе, композитори чије ће стваралаштво бити уткано у профил Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци), као класици модерне музике, нису довољно цењени, закључивши следеће:

„Nesposobnost afirmacije naše kulture u inostranstvu već je poslovična i mogli bismo u tom pravcu konačno ipak nešto učiniti. U svetu svaki dan niču novi festivali moderne muzike, a naš udeo na njima možemo nabrojati na prste jedne ruke – a još ni to nije ono najbolje što imamo. Naši klasici moderne muzike Slavenski, Osterc i drugi nisu ni kod nas poznati i cenjeni kako bi to naša kultura zaslužila, a u inostranstvu ih skoro i ne poznaju. Ako mi sami nećemo ništa napraviti za našu afirmaciju – inicijativu s druge strane uzalud ćemo čekati“.<sup>895</sup>

Оваквим је изјавама, чини се, Петрић заиста на својеврстан начин предсказао идејну концепцију Фестивала савремене камерне музике, усмерену превасходно на реафирмацију међуратне модерне, то јест, класика савремене музике. Не сме се заборавити ни сада већ добро позната изјава Ива Петрића по завршетку првог МБЗ-а, „[...] predložio bih osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike, koji bi se održavao u vremenu između dva Vijenala“,<sup>896</sup> којом се, транспарентније него било ко други, zaloжио за оснивање домаће манифестације савремене музике, односно, за даље ширење фестивалске мреже у Југославији (додуше, ову изјаву Ива Петрића треба пре читати у контексту оснивања ЈМТ /Видети поглавље о ЈМТ/).

Поред тога што је Петрић са Ансамблом „Славко Остерц“ учествовао на Варшавској јесени 1963. године, представљајући пољској публици савремена дела југословенских аутора, овај композитор се опет и кроз писану реч посветио варшавском фестивалу, и то у реномираном словеначком часопису за уметничка и културна питања, *Sodobnost*. Осим што из Петрићевог текста сазнајемо да је прилично запажен наступ југословенских уметника на седмој Варшавској јесени изазвао одушевљење пољских композитора,<sup>897</sup> Иво Петрић ни овога пута није пропустио да укаже на ваљану програмску концепцију овог фестивала, истаквши да су организатори „[...] у ових седам година слушаоцима понудили разноврстан и поучан избор класика савремене музике, увид у све врсте новотарија, те коначно открили свету нову пољску авангардну школу“.<sup>898</sup> (прев. ММ) Уз све то, важно је истаћи да Петрић заправо прве

<sup>895</sup> Ivo Petrić, Varšavska jesen 1961, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 51, 1961, 87.

<sup>896</sup> Ivo Petrić, Za osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike, нав. дело.

<sup>897</sup> Ivo Petrić, Zapiski. Varšavska jesen 1963, *Sodobnost*, 12/11, 1963, 1146.

<sup>898</sup> Исто, 1145.

значајније послератне контакте југословенске музике са савременим музичким збивањима поново приписује Пољацима. Наиме, наступ Камерног ансамбла Краковске филхармоније, који је 1961. године гостовао у Загребу и Љубљани, и извео дела Шенберга, Веберна, Далапиколе, Келемена, Лутославског и Пендерецког, Петрић је више путао истакао као круцијалан. Док је исте године (1961) за словеначки лист *Naši razgledi* апострофирао да је гостовање краковског Ансамбла донело „[...] први стварни контакт с најновијим догађањем на музичком подручју, захваљујући новаторским тежњама именованим – авангарда савремене музике“,<sup>899</sup> (прев. ММ) у тексту о десетогодишњици свога Ансамбла „Славко Остерц“ из 1974. године Иво Петрић бележи: „Prvi dodiri sa zbivanjima u muzičkom svetu, koji su prodrмали prvo neke stvaraoce, da bi se kasnije srušio čitav mlaz muzičkog stvaralaštva, priredaba i kompletnog javnog mišljenja [...] počeli su gostovanjem Krakowskog kamernog orkestra u Jugoslaviji, prvim muzičkim bienalom i svim akcijama koje su osvanule kao posledica tih prvih dodira“.<sup>900</sup> О обиму Петрићевих видика, сведочи још један податак. Иако је нашироко познато да су у реаговањима на први загребачки Бијенале (1961) југословенски композитори и музиколози били наклоњенији авангарди Пољске школе, у односу на, рецимо, електроакустичку музику Штокхаузена, занимљиво је да се управо из пера Ива Петрића могла прочитати ‘одбрана’ овог немачког авангардисте, који је, како је Петрић записао, „[...] упркос својим екстремним музичким назорима, изузетно објективно приказао нашу музику и стање данашње уметности уопште“.<sup>901</sup> (прев. ММ)

Као један од водећих заговорника савремене музике у Југославији,<sup>902</sup> Иво Петрић је у оквиру Радија Љубљана, исте године када је одржан први Музички бијенале Загреб, покренуо циклус емисија под називом *Увод у музику 20. века*, које су

---

<sup>899</sup> Ivo Petrić, Ob gostovanju Krakowske filharmonije, *Naši razgledi: štirinajstnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 224, 13. 5. 1961, 214.

<sup>900</sup> Ivo Petrić, Godišnjice. Jubilej ansambla „Slavko Osterc“, нав. дело, 39.

<sup>901</sup> Ivo Petrić, Prvi glasbeni biennale v Zagrebu. Problematično eksperimentiranje, нав. дело, 7. Одбрана авангардне музичке струје и на другом МБЗ-у (1963) такође се могла чути из словеначке средине. Наиме, музиколог Катарина Бедина том је приликом истакла да је свака врста експериментисања са звучним материјалом потребна и неопходна, а страх да ће југословенска млада композиторска генерација почети да у својим делима намеће савременост по сваку цену, потпуно је (према њеним речима) био неоправдан. Видети у: Katica Bedina, Što više saznanja – to je šira orijentacija, нав. дело, 517. Истакнимо да је, поред Петрића, одушевљење Штокхаузенем и електронском музиком на МБЗ-у исказао и, сасвим очекивано, српски композитор Владан Радовановић. Видети у: Vladan Radovanović, Iznad svega delovanje muzike, нав. дело, 500–501.

<sup>902</sup> Године 1961. Петрић изјављује: „Ostaje još da iznesem svoj osobni sud o onima koji će riješiti današnji kaos u muzici i vratiti joj nekadašnje općeljudsko značenje. Uz klasičare moderne muzike, to bi bili od poklonika tradicije Britten i Šostakovič, od sljedbenika dodekafonije Nono, Baird, Lutoslawski, a od novatora sljedbenika futurizma Penderecki, Górecki i Stockhausen. Time ne mislim da su to jedini kompozitori koji zaslužuju tako časno mjesto, nego su to oni najkarakterističniji, a vjerojatno i najsadržajniji“. Наведено према: Truda Reich, нав. дело, 240.

се емитовале у сезони 1961/62. године. У контексту формирања повољног тла за реализацију фестивала савремене музике, ово би могло да се повеже са сличним подухватом Крешимира Фрибеца из 1958. године, када је на Радију Загреб покренуо циклус емисија *Путевима нове музике*. Упознајући слушаоце радијске емисије *Увод у музику 20. века* са експресионизмом, неокласицизмом, футуризмом, стремљењима у дармштатским круговима, са пољском авангардом, америчком експерименталном музиком, са цез музиком, и тако даље,<sup>903</sup> Иво Петрић се уистину профилисао као један од водећих протагониста савремене (авангардне) музике у периоду послератног југословенског модернизма.

Дакле, из свега наведеног, Петрићеве активности током 1950-их и раних 1960-их година, које се односе на – напуштање естетичких назора свога професора Шкерјанца и надовезивање на модернистичка настојања Славка Остерца, заговарање модернистичких тенденција (пре свега стремљења Пољске школе), иницијаторске и водеће улоге у групама Клуб композитора и Про музика вива (са којима је организовао концерте међуратне и послератне савремене музике), оснивање камерног састава Про музика вива/Ансамбл „Славко Остерц“, као специјализованог извођачког тела за извођење савремене музике (са којим је учествовао на водећим фестивалима), ангажованост око опатијског Симпозијума *Нова музика и музичка интерпретација*, те разне друге видове афирмације и пропаганде савремене музике, као што су музиколошко-критичарска делатност, објављивање текстова у водећим часописима за музику и културу, те уређивање радијских емисија посвећених савременој музици – несумњиво можемо да тумачимо у контексту обухватног процеса креирања погодне, модернистичке, друштвене и уметничке платформе, неопходне за утемељење фестивала савремене музике. О Петрићевој посвећености и чини се, непрестаним промишљањима о унапређењу словеначке и југословенске музичке културе, која су очигледно коинцидирала и са задацима које су фестивали савремене музике себи поставили у тренутку свога утемељења, можда најбоље сведоче саме речи овог изразито свестраног музичара: „Главни задатак југословенског музичког уметника – био он стваралачки или извођачки – најпре би требало да буде брига за што ширу афирмацију наше националне културе. Оне која је већ прешла у традицију, као и оне

---

<sup>903</sup> Наведено према: Matjaž Barbo, *Pro musica viva...*, нав. дело, 88.

која тек настаје. Повезаношћу стваралачких и извођачких напора биће урезан национални израз – наш аутентични стил“.<sup>904</sup> (прев. ММ)

## V 1. 2. Други део

Иако је, као што смо раније истакли, Клуб композитора престао да постоји 1958. године, словеначке музичаре није напустила свест о важности заједничког деловања у процесу афирмације модерничких настојања, па је заправо још годину дана раније (1957), на иницијативу композитора и пијанисте Павела Шивица, основано удружење са сличним циљевима, под називом Колегијум музикум. Занимљиво је да приоритет овог Удружења није био представљање најсавременијих европских музичких токова, већ својеврсна едукација у вези са делима која су постала готово канонизована, а домаћој јавности и даље била прилично непозната<sup>905</sup> (испоставиће се да ће, практично идентичну идеју водиљу имати Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци, чији је програм био фокусиран на музику међуратног модернизма). Павел Шивиц био је главни репертоарски селектор концерата Колегијума музикума, као и коментатор и критичар извођених дела. Уз остварења најмлађих композитора, Шивиц је нарочито настојао да укључи оне ауторе којима су били блиски Остерцови идеали модернизма у музици,<sup>906</sup> па закључујемо да је и овом Удружењу, као и Клубу композитора и Про музици viva, поетика Славка Остерца била својеврсни *modus operandi*. Први у циклусу концерата Колегијума музикума одржан је 13. новембра 1957. године, и био је посвећен Бели Бартоку, а критичар Рафаел Ајлец у приказу овог концерта је забележио: „Можда није случајно што је од свих класика савремене музике у том циклусу као први изабран Бела Барток. Он је за нашег музичара посебно занимљив; бавио се такође југословенским фолклором; пронашао је, на особени начин, савршено решење за развојну равнотежу између светске музичке културе и музичке традиције поједине земље – а то је такође и наш проблем“.<sup>907</sup> (прев. ММ) Уз концерте са делима класика европске и америчке савремене музике,<sup>908</sup> посебан значај Колегијума музикума

---

<sup>904</sup> Ivo Petrić, Glasbeni umetnik in njegova vloga pri afirmaciji jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 113–114, 1971, 185.

<sup>905</sup> Larisa Vrhunc, нав. дело, 10.

<sup>906</sup> Matjaž Barbo, *Pro musica viva...*, нав. дело, 58.

<sup>907</sup> Rafael Ajlec, Pot k občinstvu. Večer komornih skladb Bele Bartoka, *Ljudska pravica*, 16. 11. 1957, 4.

<sup>908</sup> Издвојимо податак да је, на пример, 1961. године (у години првог МБЗ-а) словеначки Колегијум музикум у сарадњи са америчким композитором и музикологом Еверетом Хелмом, у Љубљани приредио

видимо у томе што је приређивао такозване Вечери словеначке савремене камерне музике. Само неколико дана након последњег концерта Клуба композитора, приређено је Прво вече словеначке савремене камерне музике (26. марта 1958. године), на којем су изведена дела Јанеза Матичича (*Варијације за клавир /1958/*), Павла Меркуа (*Варијације на Рамовшеву тему за обоу и клавир /1955/*), Павела Шивица (*Соната за виолину и клавир /1956/*), Јакоба Јежа (*Три песме за сопран и клавир /1957/*), Приможа Рамовша (*Ricercare за Меркуову тему за обоу и клавир /1957/*) и Алојза Среботњака (*Војне слике за глас, виолу, клавир и удараљке /1956/*). Након низа организованих концерата савремене музике, поводом десетогодишњице Колегијума музикама (1967), Павел Шивиц је констатовао како се ситуација са стварањем других платформи за афирмацију савремене музике, попут удружења Про музика вива, Ансамбла „Славко Остерц“, те фестивала савремене музике, толико побољшала да Колегијум практички може да престане да делује, пошто је успешно извршио своју мисију.<sup>909</sup>

Дакле, могли бисмо рећи да се уз Ива Петрића (имајући у виду његове разнородне активности у организацији музичког живота), композитор Павел Шивиц кроз ангажовање у Колегијуму музикама, истакао као значајан протагониста модернистичких настојања, али и као човек врских организационих способности. Но, треба истаћи да је, за разлику од Петрића, Шивиц као припадник старије генерације (Петрић је рођен 1931, а Шивиц 1908. године) у послератном периоду словио за композитора богатог међуратног стваралачког искуства, а и професионалне позиције биле су им знатно друкчије – Петрић је у овом периоду био тек студент, а Шивиц професор љубљанске Музичке академије. Наиме, као први апсолвент Славка Остерца<sup>910</sup> на тадашњем Конзерваторијуму у Љубљани, а касније и студент Алоиса Хабе у Прагу, Павел Шивиц стасавао је у атмосфери модернизма, те био један од главних поборника таквих међуратних тенденција, о чему можда најбоље сведочи његово остварење *Дванаесттонске студије у облику мале клавирске свите* из 1937. године. Међутим, окренувши се соцреалистичкој естетици, после Другог светског рата, Шивиц је у првим послератним годинама постао један од најзначајнијих представника масовних песама. Ипак, како запажа музиколог Рафаел Ајлец, упркос томе, Шивиц није осећао раскол између ова два музичка света (модернистичког и соцреалистичког),

---

концерт под називом Концерт музике двадесетог века у САД (Koncert glasbe XX. stoletja v ZDA). Видети у: Prezemni popis Društva slovenskih skladateljev: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/br. 4.

<sup>909</sup> Наведено према: Larisa Vrhunc, нав. дело, 11.

<sup>910</sup> Шивиц је о Остерцу објавио и чланак у *Koncertnom listu*. Видети у: Pavel Šivic, Slavko Osterc, *Koncertni list Slovenske filharmonije*, 1–4, 1951/52, 40–43.



јер је и један и други „[...] носio i negovao u sebi, убеђен да у принципу не може бити супротности између уметничког и друштвеног напретка [*sic!*], између професионалне и друштвене одговорности уметника [...]“.<sup>911</sup> Такође, према Ајлецовим наводима, Шивиц се од 1960-их година недвосмислено окреће испитивању Новог звука, на шта је нарочито утицао његов одлазак на Фестивал Међународног друштва за савремену музику 1957. године, који се тада одржавао у Цириху.<sup>912</sup> На овом фестивалу Шивицу се указала прилика (што није баш било уобичајено за југословенске композиторе тих година) да чује нека од најавангарднијих достигнућа 1950-их година, попут електроакустичких остварења *Scambi* (1957) Анрија Пусера, *Перспективе* (1957) Лучана Берија, *Ноктурно*<sup>913</sup> Бруна Мадерне. У приказу овог фестивала Шивиц је, баш као и Иво Петрић у више наврата, нагласио да наши културни радници морају значајније да се ангажују око популаризације савремене музике, а нарочито јер су у том периоду били створени повољнији услови за то, мислећи на обновљену сарадњу Југославије са Међународним друштвом за савремену музику. Тим поводом, у тексту *Упознајмо савремену музику*, објављеном у *Zvuku* на концу 1950-их, Шивиц упозоравајућим тоном исказује:

„Redovna je pojava da je javnost slabo obavestena o dostignućima i naporima u gajenju savremene muzike u pojedinim republikama; povezanost između pojedinih sekcija SIMC-a veoma je slaba; nema kontinuiteta prilikom slanja delegata preko naše Nacionalne komisije za UNESCO na međunarodne kongrese SIMC-a; nema sistematski obrađenih izveštaja ovih delegata o važnijim događajima na tim kongresima. Sve to šteti ugledu naše muzičke delatnosti u samom SIMC-u, kao i u drugim inostranim muzičkim krugovima, a nama oduzima mogućnost da tešnjom saradnjom ubrzamo sporadično započetu delatnost, koja ponegde pokazuje ozbiljne napore za zbližavanje sa savremenom muzikom“.<sup>914</sup>

Запажамо да Шивиц концерту Међународног друштва за савремену музику присуствује исте године када оснива и удружење Колегијум музикум (1957), па се у својој фестивалској критици осврнуо и на разлоге због којих су концертна дешавања у организацији Колегијума (на којима је и сâм наступао као пијаниста) била од круцијалне важности за продор модернистичких стремљења на домаће тло, од којих издваја следеће: превазилажење устаљених (превасходно неоромантичарских)

---

<sup>911</sup> Rafael Ajlec, Muzičko stvaralaštvo Pavla Šivica (Povodom umetnikove 60-godišnjice), *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 85–86, 1968, 283.

<sup>912</sup> Исто.

<sup>913</sup> Ово дело ће, како ће се испоставити, бити изведено и неколико година касније на опатијском Симпозијуму (1962).

<sup>914</sup> Pavel Šivic, Upoznajmo suvremenu muziku, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 26–27, 1959, 233.

концертних репертоара, продубљивање наставних програма музичко-васпитних институција, који се неретко завршавају увидом у романтичарска композиторска достигнућа,<sup>915</sup> те природна духовна потреба и жеља човека да чује нова, досад неизвођена остварења.<sup>916</sup>

Дакле, поред очигледне многоструке улоге коју је играо у послератној словеначкој средини (композитор, извођач, музички критичар, концертни организатор), при чему се у контексту Шивицових менаџерских вештина издваја и то да је непосредно по завршетку Другог светског рата руководио Музичким одељењем Министарства просвете у Љубљани, посебно треба нагласити да та многострука улога Павела Шивица ништа мање неће бити видљива и на самом Фестивалу савремене камерне музике Слатина Раденци. Наиме, већ ће на првом издању овог фестивала Шивиц наћи своје место не само као композитор чија су дела била саставни део фестивалског репертоара, већ и као пијаниста на концертима у Раденцима, али и као главни учесник у симпозијумском делу програма, у оквиру којег је изложио реферат под насловом *Развој словеначке камерне музике*. При крају овог разматрања, а у контексту будуће програмске концепције ФСКМ-а, истакнимо и врло индикативну реакцију Павела Шивица по одржавању првог загребачког Бијенала, који је те 1961. године, као што смо већ констатовали, представио готово сва музичка струјања двадесетог века. Тим поводом Шивиц је истакао: „Nasuprot nekim festivalima Međunarodnog udruženja za savremenu muziku, koji dopuštaju samo izvedbe najradikalnijih dela avangarde, smatram da je pravilno [...] što je Biennale uključio i one orkestre, kamernе ansamble i soliste koji su nam dali pregled nekih pionirskih dela savremenog izraza u muzičkoј umetnosti“.<sup>917</sup> Дакле, у овом Шивицовом коментару на програмске основе МБЗ-а више су него јасно уочљиве концепцијске контуре репертоара (будућег) Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци, отелотвореног кроз идеју савремене музике у садејству класика модерне и послератне авангарде.

Потврду нашем виђењу Павела Шивица, као личности чије је деловање несумњиво допринело, ако не директно оснивању фестивала савремене музике у Раденцима, а онда макар разради логистичких услова за ту реализацију, на својеврстан начин пружају наводи Рафаела Ајлеца, који текст поводом Шивицовог шездесетог

---

<sup>915</sup> Студиозан чланак о тадашњим процесима савременог музичког образовања Шивиц је публиковао у часопису *Naši razgledi*. Видети у: Pavel Šivic, Glasbo povezati z drugimi humanističnimi predmeti, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 500, 10. 11. 1972, 588.

<sup>916</sup> Pavel Šivic, Upoznajmo suvremenu muziku, нав. дело, 234–235.

<sup>917</sup> Pavel Šivic, Podstrek za razmišljanje o putevima muzike, у: Prvi Muzički biennale u Zagrebu – pogledi i utisci, нав. дело, 502–503.

рођендана (1968) започиње речима: „Међу slovenskim profesionalnim muzičarima danas nema ni jednog [*sic!*] koji bi delovao na toliko raznih područja muzike, a i na svakom pojedinom području u tako mnogo pravaca, kao Pavel Šivic“.<sup>918</sup> Уз то, у прилог нашој интерпретацији Павела Шивица као једне од кључних личности ФСКМ-а, посведочиће један догађај из много каснијег раздобља, када је фестивал у Раденцима 1998. године (иначе, три године после Шивицове смрти) свој симпозијум посветио управо овом истакнутом композитору, о чему је тадашњи критичар фестивала, Маријан Злобец, читаоце листа *Delo* известио: „Деведесет година од рођења словеначког композитора, пијанисте и педагога Павела Шивица (1908–1995), као и његово дугогодишње учествовање на фестивалу камерне музике двадесетог века, били су главни мотиви овогодишњег колоквијума у Раденцима“.<sup>919</sup> (прев. ММ)

И на самом крају, чињеница која нам транспарентније но било шта од претходно наведеног указује на повезаност Павела Шивица са ФСКМ-ом, а у исто време и оправдава наше сагледавање Шивицовог деловања у контексту генезе ФСКМ-а, јесте та што ће се име овог свестраног музичког уметника наћи током првих година на списку чланова Програмске комисије, као суштинског регулатора концепције Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци.

## **V 2. Специфичност камерног жанра у контексту развоја савремене музике**

Идеју о оснивању фестивала који би био оријентисан ка савременој музици и то, још уже, ка савременој камерној музици, није било могуће реализовати без одговарајућих извођачких капацитета у земљи, односно специјализованих камерних састава, а Ансамбл „Славко Остерц“, чини се, био је у том смислу репрезентативан пример. Међутим, камерни ансамбли сличног профила, чији је обавезан део репертоара (у мањој или већој мери) чинила музика савремених југословенских (и иностраних) композитора, почињу интензивно да се оснивају током послератних година и у осталим важним културним центрима Југославије, или да обнављају своје предратне активности. Неки од њих су Загребачки квартет (1919), али и Загребачки солисти (1953), који су, наступајући током 1950-их година по целом свету, изводили, између осталог, камерна дела Милка Келемена, што је добрим делом утицало на афирмацију

<sup>918</sup> Rafael Ajlec, *Muzičko stvaralaštvo Pavla Šivica...*, нав. дело, 279.

<sup>919</sup> Marijan Zlobec, *Kolokvij festivala komorne glasbe 20. stoletja v Radencih. Samospjevi Pavla Šivica, Delo*, 28. 9. 1998, 8.

овог композитора, па, аутоматски и лакше успостављање његових контаката са кључним европским и америчким ‘играчима’ поводом организовања првог Музичког бијенала Загреб.<sup>920</sup> И у београдској средини све је интензивнији био развој камерних удружења. Београдски дувачки ансамбл почео је да делује непосредно по ослобођењу (1945), све до 1962. године, када се оснива Београдски дувачки квинтет, док је годину дана раније дошло и до формирања вокално-инструменталног састава Београдски камерни музичари (1960/61), који је укључивао сопран, мецосопран, клавир, чембало, харфу, две виолине, виолончело, флауту и фагот. Осим тога, године 1954. основан је и Камерни ансамбл Радио Београда. Од камерних састава у осталим деловима Југославије, треба издвојити Ансамбл „Света Софија“ из Скопља (1968), који се, додуше, оснива по утемељењу ФСКМ-а, а који се прославио извођењем савремених опуса македонских и других југословенских композитора, те запаженим наступима на водећим фестивалима савремене музике (руководилац и диригент овог Ансамбла био је Тома Прошев).

Поред тога, при разматрању Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци, нужно је имати увид и у развој послератног (југословенског) камерног музичког стваралаштва, али и у проблематику камерног жанра као таквог. Музиколог Бојан Бујић<sup>921</sup> истиче да је камерни жанр током историје неретко имао улогу ‘обрачуна’ у процесима ревидирања неких естетских оријентација и преиспитивања припадности композитора одређеним струјама. Тако овај аутор истиче како се камерна музика током 1920-их година, насупротив тада још увек свежим сећањима на Вагнерове и Штраусове музичко-драмске поступке и ‘програмска претеривања’ (која су, према Бујићевим речима водила и у баналност), наметнула као алтернативно решење и подручје на којем ће чисто музички поступци уверљивије доћи до изражаја.<sup>922</sup> С тим у вези, Бујић закључује да није нимало чудно то што су „[...] od Mozarta pa ovamo kompozicioni problemi bili često rješavani na području камерне музике а послједиче тога могле су се осјетити и изван тог подручја“.<sup>923</sup> Анализирајући стваралаштво српских композитора у оквиру студије под насловом *Преглед камерне музике (1950–2004)*, ауторке Тијана Поповић-Млађеновић и Драгана Стојановић-Новичић, аналогно Бујићевим тумачењима, констатују да се готово „[...] све стилске тенденције,

<sup>920</sup> *Milku Kelemenу за 93. рођендан*, нав. дело.

<sup>921</sup> Бојан Бујић, музиколог и професор на Универзитету у Оксфорду, 1980. године у оквиру фестивала у Раденцима излагао је реферат о развоју савремене камерне музике.

<sup>922</sup> Војан Вујић, *Камерна музика у двадесетом столјећу – културна и композицијска криза једног жанра*, *Музиколошки зборник*, XVII/1, 1981, 31.

<sup>923</sup> Исто, 34.

композиционе технике и поступци, испољени у српској музици овога периода, преламају, проверавају и отелотворују и у камерном жанру“.<sup>924</sup> У погледу тумачења камерног медија као изразито погодног ‘терена’ за истраживања и иновације, ауторке истичу да су српски композитори камерне музике у послератном периоду неретко нагињали неуобичајеним комбинацијама инструмената и њиховом третману, што је резултирало „[...] разноврсним колористичким решењима и нетипичном звучном сликом у оквиру трагања за новим музичко-изражајним могућностима“.<sup>925</sup> За илустрацију издвојмо овом приликом само нека остварења, као што су *Корали, интермеца и fuga за сопран, алт, вибрафон, електричне оргуље, клавир и харфу* (1957) Владана Радовановића, *Карактери за кларинет, клавир и осамнаест удараљки* (1958) Војислава Костића, *Музика за квартет хорни* (1970) Милана Ристића, или *Дозивања за две трубе, харфу и хор флаута* (1974) Енрика Јосифа.

О проблемима развоја словеначке камерне музике већ ће на првом ФСКМ-у говорити Павел Шивиц. Пружајући увид у историјат овог жанра на словеначком тлу (почев од ренесансе), аутор је фокус ставио на међуратне композиторе, Луцијана Марију Шкерјанца, Марија Когоја и Славка Остерца, који су, писањем за неконвенционалне камерне саставе, већ тада јасно показивали модернистичку природу своје личности. Шивиц се, потом, преусмерава на композиторе млађих генерација који своју афирмацију доживљавају после Другог светског рата, закључујући да млади авангардисти не одолевају камерној музици, с обзиром на чињеницу да је овај медиј одувек био најпогоднији за уплив нових експерименталних тенденција у музици.<sup>926</sup> Уз овај значајан реферат Павела Шивица (који се у рукопису чува у Музичкој збирци Народне и универзитетске библиотеке у Љубљани /видети претходну фусноту/), темељне студије о словеначком послератном камерном музичком стваралаштву потичу и из пера музиколога Најла О’Лаклина и Петера Кушара. Наиме, како је током 1950-их година дошло до укрштања старијих (Маријан Козина, Матија Бравничар, Луцијан Марија Шкерјанц) и млађих (Примож Рамовш, Иво Петрић, Јакоб Јеж, Павле Мерку, Алојз Среботњак и други) композиторских генерација, О’Лаклин закључује да је већ од средине 1950-их камерна музика ових млађих постала „[...] не само samosvesnija, nego

---

<sup>924</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, Драгана Стојановић-Новичић, нав. дело, 468.

<sup>925</sup> Исто.

<sup>926</sup> Pavel Šivic, Razvoj slovenske komorne glasbe [Реферат са првог Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци], *Festival sodobne komorne glasbe Slatina Radenci 1963*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

je počela da dobija i svoje osobene konture“.<sup>927</sup> Евидентна су модернистичка настојања у опусима ових композитора, на шта смо указали и у поглављу о опатијском Симпозијуму. Сетимо се да су се словеначки композитори на концертима опатијског Симпозијума доминантно представили додекафонским камерним остварењима – *Три композиције за рог и гудаче* (1959) Милана Стибиља, *Три пасторалне инвенције* (1961) Јакоба Јежа, *Три скице за флауту и гудачки квартет* (1961) Ива Петрића и *Инвенционе варијата* (1961) Алојза Среботњака. Уз додекафонију и серијализам, ових година словеначки композитори у оквиру камерног жанра већ испитују и остале композиционе технике, при чему треба истаћи, на пример, дела Даријана Божича, под називом *Sonata I sonata in cool* за флауту и клавир (1961) и *II sonata in cool* за кларинет и клавир (1962), у којима се појављују ритмичке и мелодијске схеме које могу бити импровизоване, што О'Лаклин доводи у везу са поступцима у цез музици,<sup>928</sup> док Примож Рамовш 1963. године пише дело *Enneaphonia* за камерни ансамбл, као прво алеаторичко остварење. Но, пре Рамовша, хрватски композитор Милко Келемен ће на домаћем тлу већ афирмисати алеаторику, и то управо остварењем камерног жанра, *Радант* за флауту, виолу, клавир, харфу и удараљке (1961). Музиколог Крешимир Ковачевић истиче да су композитори у Хрватској, такође, под утицајем савремених музичких стремљења у свету, увидели предности камерног медија за експериментисања и иновације, те подвлачи да је у тој републици само у прве две послератне деценије настало око двеста камерних остварења.<sup>929</sup>

Проблематика камерног музичког жанра није заобиђена ни од стране појединих критичара првог Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци. Будући да се, према наводима Павла Стефановића из текста о ФСКМ'63, камерна музика, сама одрекла нарочитог ефекта звучног интензитета, то је било сасвим довољно да јој ослабе „[...] izgledi na uspeh pred širokim auditorijumom, u ovom vremenu svakovrsne buke i galame, čija ogrubela žestina ne može mimoići ni evoluciju (ili degeneraciju) ljudskog smisla i ukusa za muzičku umetnost“.<sup>930</sup> Међутим, Стефановић паралелно са тим, у таквом савременом друштву управо камерну музику види као својеврсни вид ‘спасења’ савремене музике, односно, као неопходни бег од пренатрпаности чулним утисцима.<sup>931</sup>

<sup>927</sup> Niall O'Loughlin, *Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo*, нав. дело, 7.

<sup>928</sup> Исто, 8.

<sup>929</sup> Kresimir Kovačević, *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945–1965*, нав. дело, 58–59.

<sup>930</sup> Pavle Stefanović, *Reč priznanja festivalu savremene kamernе muzike u Radencima*, *Književne novine*, 207, 4. 10. 1963, 5.

<sup>931</sup> С тим у вези, Стефановић подвлачи: „[G]lad za tišinom, potrebe za jasnim konturama svakog glasa koji bi imao i hteo nešto da nam saopšti, želja i žudnja savremenog čoveka da prihvatanu reč ili opaženu zvučnu

Осим што ће бити посвећен камерном музичком жанру, ФСКМ ће, као догађај који ће се одиграти у малом бањском месту, у целини бити манифестација камерног карактера. Наиме, током трајања овог фестивала приређиван је знатно мањи број концерата у односу на загребачки Бијенале или опатијску Трибину, па је, сходно томе, представљен и мањи број дела. Поређења ради, у оквиру једног ФСКМ-а у трајању од два до три дана у просеку је приређивано три до пет концерата (што је некада значило и само један концерт у дану), док је концепција МБЗ-а, који је могао да траје више од десет дана, обухватала и по двадесетак концертних и музичко-сценских приредби. Стога, у Раденцима, као што ћемо у наставку текста видети, неће бити места за неке музичке ефекте који су чешћи у домену симфонијске или оперске музике, а какве смо, примера ради, сретали на Музичком бијеналу Загреб. Но, управо је важност једног тако особеног фестивала, слободно можемо рећи 'интимног' концепта, Павле Стефановић истакао, па и антиципирао већ првом приликом у Раденцима. Камерни жанр сасвим се указао као апсолутна специфичност ове манифестације, што је својим првим текстом о ФСКМ'63, објављеним у истакнутом часопису *Naši razgledi*, имплицирао и музиколог Примож Курет: „Ово није још један од фестивала са *rôle-mêlé* програмом, већ догађај на којем се одржавају концерти само савремене музике. И то савремене камерне музике“.<sup>932</sup> (прев. ММ)

### **V 3. О изванмузичким или политичким аспектима Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци**

Од самог почетка Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци представљао је догађај који није био важан само за развој музичке културе. Овај фестивал (чији је организациони одбор окупио личности из различитих струковних сфера) већ од најранијих година доживљаван је као јединствен југословенски пример садејства привредних грана – бањског туризма и сектора културе и уметности. Због своје специфичне позиције, Слатина Раденци је, као један од центара словеначког бањског туризма, у тренутку оснивања фестивала већ уживала епитет примамљивог места за одмор бројним туристима из суседне Мађарске, Аустрије, Италије, али и из, како

---

formaciju primi kao izvesni smisao [...] sve te zakrčljale i oživele 'gladi' duha otvaraju put značaju intimnog polušarata udvoje, put tihoj konverzaciji, put individualiziranom glasu poruke i put – kamernoj muzici“.  
Видети у: Исто.

<sup>932</sup> Primož Kuret, Prvi festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 282, 5. 10. 1963, 380.

сознајемо из Билтена, скандинавских земаља, Низоземске, Енглеске, Америке.<sup>933</sup> У тим смислу ФСКМ се, иако фестивал савремене музике, што га аутоматски сврстава у манифестације ‘неизвеснијег’ исхода, у исто време испоставља и парадигматичним примером прве групе фестивала према класификацији Кили Хансен, а који се организују са циљем да се повећају популарност и туристички капацитети одређене средине.<sup>934</sup> С тим у вези, споменимо неке податке који говоре у прилог туристичким и културним капацитетима Слатине Раденци, попут тога да је у овом месту 1969. године одржан Семинар о културном туризму,<sup>935</sup> а 1983. године Једанаести пленум културних радника Ослободилачког фронта Словеније.<sup>936</sup> У свом приказу ФСКМ'63 Павле Стефановић посебно истиче важност чињенице да је организатор музичког фестивала једно лечилиште, што тумачи као „[...] *jedinstven primer kulturne dalekovidosti u našoj zemlji, jedinstven primer visokog nivoa društvene svesti*“.<sup>937</sup> Тоновима из 1963. године Стефановић боји свој текст и поводом ФСКМ'64, апострофирајући да је заиста мали број установа које су, попут лечилишта Слатина Раденци, схватиле „[...] *svoju duboku unutrašnju srodnost sa društvenom ulogom umetnosti u savremenom društvu*“.<sup>938</sup> У чланку поводом мини-јубилеја, односно петог ФСКМ-а 1968. године, управо је овај аспект манифестације нагласио и директор фестивала, Ладислав Вереш, закључујући следеће: „Раденачко лечилиште данас је недвосмислено посебан пример у Југославији, који са фестивалом савремене музике показује могућност здруживања привредног и културног деловања“.<sup>939</sup> (прев. ММ) Узимајући у обзир ове чињенице, могло би се рећи да ФСКМ представља макар један мали пример који оповргава констатације теоретичара Борислава Јовића, изнетих у студији *Organizacija kulturnih delatnosti u turizmu*, а које се тичу тога да се југословенски туризам, као привредна грана, према анализи овог аутора, развијао без свести и идеје о томе да ли туристи долазе у контакт са културно-уметничким вредностима одређеног туристичког подручја.<sup>940</sup>

---

<sup>933</sup> Igor Andrejčič, VII. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1969: Bilten 11*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

<sup>934</sup> Külli Hansen и други, нав. дело.

<sup>935</sup> Више о томе видети у: V[i]li V[uk], Misli s pogovora o turizmu in kulturi v Radencih. Turizem kot most h kultur(i), *Večer*, 27. 11. 1969, 15.

<sup>936</sup> Више о томе видети у: Brigita Bavčar, Za vplivnejšo kulturno moč, *Vestnik*, 39, 6. 10. 1983, 1.

<sup>937</sup> Pavle Stefanović, Reč priznanja festivalu savremene kamerne muzike u Radencima, нав. дело, 5.

<sup>938</sup> Pavle Stefanović, Drugi festival savremene kamerne muzike u Slatini Radencima, *Književne novine*, 233, 2. 10. 1964, 4.

<sup>939</sup> Ladislav Vörös, Sodobna komorna glasba v Radencih, *Vestnik*, 36, 19. 9. 1968, 8.

<sup>940</sup> Јовић у свом раду истиче и ово: „Turistička privreda koja je samom svojom prirodom neodvojiva od kulturnog i umetničkog stvaralaštva, susreće se sa umetničkim i kulturnim delatnostima najčešće slučajno i ne uvek na nivou koji odgovara stvarnim mogućnostima našeg domaćeg kulturnog i umetničkog kreativnog



Када говоримо о ФСКМ-у спрам актуелне политике, могло би се рећи да се (за разлику од ЈМТ, а доста сродније МБЗ-у) једини транспарентан ‘југословенски означитељ’ Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци састојао у прокламованој идеји о обавезном извођењу дела Јосипа Славенског; мада, питање је да ли би стваралаштво овог композитора, оријентисано на фолклор читавог Балкана, постало саставни део раденачког репертоара да Славенски није потицао из места у близини Раденаца, што су, уосталом и сами организатори навели као један од критеријума такве њихове одлуке.<sup>941</sup> Тако се ФСКМ (као и МБЗ) може сматрати парадигматичним примером превласти републичких ингеренција у култури, будући да је целокупна организација фестивала била у рукама словеначких организација (Концертне пословнице Словеније са седиштем у Љубљани и Марибору /касније само Концертне пословнице у Марибору/, Лечилишта Слатина Раденци и Туристичке организације Слатина Раденци), док у списку чланова Програмског и Организационог одбора (као и у случају МБЗ-а) не наилазимо ни на једну личност која је професионално деловала изван републичких (словеначких) граница. Међутим, на основу једног од каснијих Правилника фестивала из архивске документације за 1977. годину, сазнајемо да је Програмски одбор од три стална члана из Словеније могао да позове још два члана из неке од осталих југословенских република,<sup>942</sup> но, чини се да је (ако се неки и јесу каткада укључивали), њихово учешће било више симболично и није значајније утицало на одлуке словеначког дела Програмског одбора. Оно што се, пак, испоставља као најиндикативније у прилог тумачењу овог фестивала као републичког/словеначког, јесте то што је пропагандни материјал ФСКМ-а, уз немачки, италијански и француски језик садржао назив ове манифестације на словеначком, али не и на тадашњем српскохрватском језику. Иако је то, макар формално, вероватно било оправдано, будући да је у СР Словенији званичан језик био словеначки (као што је у СР Македонији то био македонски), изостављање најраспрострањенијег језика Југославије, који је био службени језик свих савезних политичких тела (укључујући и она која су се тицала уметности и културе), свакако није била уобичајена пракса у

---

potencijala, s jedne strane, i realnim potrebama turista, s druge strane“. Borislav Jović, Organizacija kulturnih delatnosti u turizmu, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 60–61, 1983, 276.

<sup>941</sup> У Програмској књижици другог ФСКМ'64 наведено да је Јосип Славенски најмоћнија хрватска композиторска фигура између два рата. Видети у: Igor Andrejčić (ур), *Slatina Radenci 18–20. IX. 1964. II. Festival sodobne komorne glasbe* [Програмска књижица], Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

<sup>942</sup> Видети у: Kronika – Pravilnik Festivala komorne glasbe 20. stoletja, *Festival sodobne komorne glasbe*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

тадашњим друштвеним околностима. Коначно, то говори о томе да је организација овог словеначког фестивала без сумње текла потпуно независно од федералних ингеренција. На то указују и одређена запажања критичара Вилија Вука, који је 1965. године истакао да Фестивал савремене камерне музике још више треба да делује у правцу поспешивања културних делатности СР Словеније.<sup>943</sup>

Анализирајући поједине текстове поводом првог ФСКМ-а 1963. године, може се закључити да су аутори неретко реферирали на важност ‘географске припадности’ овог фестивала. Док критичар Богдан Погачник наводи како се родио нов словеначки, југословенски и међународни фестивал, хрватски композитор, виолончелиста и диригент Рудолф Мац истиче да у овом фестивалу види почетак сусретања савремене музике из Средње Европе.<sup>944</sup> Слично овим приказима у љубљанској штампи, мариборски лист *Večer* истиче чињеницу да је ФСКМ основан на тремеђи Југославије, Мађарске и Аустрије, па сходно томе, аутор текста наводи како је план да овај фестивал постане догађај средњоевропског значаја са учесницима из Мађарске, Аустрије али и из Немачке, Чешке и Италије.<sup>945</sup> Да је ова манифестација виђена као место окупљања композитора из поменутих земаља и Југославије, али у првом реду њених западних делова, сведоче речи музиколога Приможа Курета, који је по завршетку ФСКМ'63 изнео предлог да би овај фестивал требало да делује у смеру популаризације композитора Штајерске регије,<sup>946</sup> преваходно аутора из Марибора и Граца, као и то да би се облигатном извођењу стваралаштва Славенског и Остерца, могао придодати и опус Беле Бартока,<sup>947</sup> композитора из суседне Мађарске. Овакву концепцију фестивала није крио ни главни иницијатор и директор, Ладислав Вереш, па је у *Vestniku* поводом ФСКМ'69 изјавио: „Жеља организатора од самог почетка била је да се на раденачком фестивалу, с обзиром на специфичност географске позиције Помурја, пре свега сусрећу музичке културе Словеније, Хрватске, Аустрије и Мађарске“.<sup>948</sup> (прев. ММ) Треба истаћи да ФСКМ није био једини пример културних интеракција овог дела тадашње Југославије са земљама из окружења. Из једног од

---

<sup>943</sup> V[i]li] Vuk, Po III. Festivalu sodobne komorne glasbe. Potrditev uspešnosti dosedanjega dela, *Večer*, 29. 9. 1965, 8.

<sup>944</sup> Bogdan Pogačnik, Potrditev dobre zamisli. Po prvem festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 24. 09. 1963, 5.

<sup>945</sup> V[i]li] V[uk], Festival sodobne komorne glasbe. Obetajoch začetek, *Večer*, 24. 09. 1963, 5.

<sup>946</sup> Историјска регија која се простирала на територији између данашње Словеније и Аустрије. Данас се Штајерска односи на једну од аустријских савезних покрајина, чије је седиште Грац, као и на једну од покрајина у Словенији са Марибором као својим центром. Оба града су друга по величини у државама којима припадају, па стога и важни културни центри.

<sup>947</sup> Primož Kuret, Prvi festival sodobne komorne glasbe v Radencih, нав. дело (страница непозната).

<sup>948</sup> Ladislav Vörös, VII. Festival sodobne komorne glasbe 1969, *Vestnik*, 40, 17. 10. 1969, 10.

текстова Ладислава Вереша објављеног у *Vestniku*,<sup>949</sup> сазнајемо да је 1969. године почео да делује такозвани Југословенско-аустријски погранични симфонијски оркестар, којег су чинили професори и ученици виших разреда музичких школа из неколико места у Помурској регији (Мурска Собота, Љутомер, /Горња/ Радгона) као и из аустријског града Радкерсбурга (Бад Радкерсбург).

Регионализација и концентрисаност организатора ФСКМ-а на овај део Европе, може се посматрати и на основу извођачких тела која су учествовала на концертним програмима током првих фестивалских година. Уз наступе домаћих камерних састава, Ансамбла „Славко Остерц“ под диригентским вођством Ива Петрића (1963; 1964; 1965) и Загребачког гудачког квартета (1963; 1965), од иностраних (односно регионалних) извођачких тела учествују ансамбли из Аустрије и Мађарске: Трио Ebert (1963), Квинтет Eichendorff (1964) и Ансамбл Die Reihe (1965) из Беча,<sup>950</sup> као и Квартет Tátra из Будимпеште (1964).<sup>951</sup> Да је регионализација, а онда и интернационализација била важнији аспект ФСКМ-а од деловања ове манифестације у смеру федералне, југословенске ‘покривености’, говори нам то што су, рецимо, извођачи из Србије на овом фестивалу дебитовали тек 1971. године (Ђурђевка Чакаревић, сопран и Зденко Марасовић, клавира), док су већ до тада своје наступе забележили, примера ради, ансамбли из Француске (године 1969. на ФСКМ-у наступа ансамбл Free Music Group, предвођен Винком Глобокаром, а следеће године Квартет Parrenin). С тим у вези, истакнимо још и ово. Иако је ФСКМ у почетку замишљен као место за представљање савременог стваралаштва композитора из Југославије и околних земаља,<sup>952</sup> односно, како критичар Богдан Погачник наводи, за размену „[...] погледа на савремено музичко стваралаштво код нас и код суседа“,<sup>953</sup> (прев. ММ) оно што нам ипак указује на интенције организатора ка превазилажењу регионалне афирмације овог музичког догађаја, јесте то што су се већ прве године на репертоару нашла дела еминентних аутора из готово читаве Европе, док ће се само неколико година касније њима

---

<sup>949</sup> L[adislav] V[ereš], Jugoslovansko-avstrijski obmejni sinfonični orkester pomemben glasnik glasbene kulture ob meji, *Vestnik*, 19, 25. 5. 1972, 6.

<sup>950</sup> Ансамблом Die Reihe дириговао је истакнути диригент и тадашњи професор Бечког конзерваторијума, Фридрих Церха (Friedrich Cerha).

<sup>951</sup> На ФСКМ'65 учествовало је и неколико солиста из Италије (из Милана), опет као суседне државе.

<sup>952</sup> Hronika, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

<sup>953</sup> Исто.

придружити и амерички музички ствараоци,<sup>954</sup> али не и композитори из других крајева земље у којој је фестивал поникао.

#### **V 4. Ладислав Вереш и Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци**

Одређене подухвате и ангажмане на пољу музичког живота од стране композитора Ива Петрића и Павела Шивица, разматрали смо у контексту сложених друштвених и уметничких процеса у словеначкој и југословенској средини, који су водили утемељењу Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци. Имена ове двојице композитора заиста ћемо сретати на страницама пропагандног фестивалског материјала (Петрић је био 'редовни' диригент на концертима ФСКМ-а, а Шивиц је уз већ познату многоструку улогу у програмима фестивала био и члан Програмске комисије), но, упркос томе, не постоје подаци који би нам директно указали на то да су Петрић и Шивиц били укључени у сâм утемељивачки процес ФСКМ-а. То је и главни разлог због којег њихове пређашње активности (о којима смо говорили) нисмо могли директно да повежемо са оснивачким механизмима ФСКМ-а, већ смо их интерпретирали на тај начин, да Ива Петрића и Павела Шивица сматрамо посредним заслужницима за утемељење ФСКМ-а. Својеврсна верификација оваквог тумачења долази и од самог директора манифестације, Ладислава Вереша. Наиме, он је, сумирајући тридесет година рада у оквиру ФСКМ-а, у првом реду истакао Павела Шивица и Ива Петрића (а потом и Драготина Цветка, Цирила Цветка, Бранимира Сакача, Рудолфа Маца, Павла Стефановића, Борута Лопарника и Приможу Рамовша), као личности које су годинама чиниле круг „[...] идејних иницијатора у погледу обликовања фестивалске физиономије и његове афирмације [...]“.<sup>955</sup> (прев. ММ)

Поред Шивица, Програмску су комисију ФСКМ-а у првим годинама чинили још и музиколог Данило Покорн, познат по томе што је после Другог светског рата међу првима почео да популарише стваралаштво Славка Остерца с позиције музиколога, али и Игор Андрејчич, музички писац и организатор, који је у периоду оснивања ФСКМ-а био главни уредник *Koncertnog lista Slovenske filharmonije*, из чега очигледно произилази то што је баш њему поверена улога главног и одговорног уредника Програмских књижица ФСКМ-а. Њима се у Програмској комисији

<sup>954</sup> Године 1971, на деветом ФСКМ-у, биће изведена *Летња музика за дувачки квинтет оп. 31* (1955) америчког композитора Семјуела Барбера.

<sup>955</sup> Ladislav Vörös, 30 let komorne glasbe XX. stoletja v Radencih, *Vestnik*, 39, 1. 10. 1992, 11.

придружио и Остерцов Ђак, композитор и пијаниста Маријан Липовшек, који је у том тренутку био на важним функцијама у оквиру словеначког музичког живота (професор на Музичкој академији у Љубљани и директор Словеначке филхармоније), као и музиколог и педагог Рафаел Ајлец, чији смо значај већ истакли као публицисте који се кроз своје критике концерата Клуба композитора горљиво залагао за модернистичку естетику тадашњих младих словеначких музичара. Уз то, треба напоменути да је Ајлец, почев од 1956. године, наредних двадесет година провео у Редакцији за камерну музику Радија Љубљана, где је „[...] vodio i usmjeravao repertoar, uobličavao emisije, planirao snimanja [...] brinuo za izvođenja djela slovenačkih i jugoslavenskih kompozitora, i to u prvom redu njihovih novonastalih kompozicija“,<sup>956</sup> те стога његово место у Програмској комисији овог фестивала нимало није изненађујуће. И док су се чланови фестивалских тела<sup>957</sup> неретко мењали, једно име остајало је увек ту – композитор Ладислав Вереш. То је управо онај појединац, чија је личност (у смислу како о том феномену у контексту Келеменове улоге у оснивању загребачког Бијенала пише музиколог Луција Маркулин) била довољно визионарска да садржи идеју великог пројекта, али и довољно утицајна да тај пројекат спроведе у дело.<sup>958</sup> Јер, колико год друштвено-политичке и културно-уметничке прилике биле повољне и довољно сазреле, без залагања појединца, који би свесно преузео терет одговорности, често и без икакве накнаде, реализација једног пројекта какав је музички фестивал тешко да би била изводљива. Како читамо у фестивалским Билтенима, осим што је био део Програмске комисије, Ладислав Вереш вршио је и функцију директора ФСКМ-а, што га недвосмислено сврстава у водећу личност музичке манифестације у Раденцима.

Ко је Ладислав Вереш? Овај не тако познати Словенац мађарског порекла, рођен је 1930. године у Мурској Соботи, главном граду Помурске регије,<sup>959</sup> а за живота се остварио као композитор, етномузиколог, музички педагог, музички писац и организатор музичког живота. На Музичкој академији у Љубљани 1958. године

<sup>956</sup> Ivan Klemenčič, In memoriam – Rafael Ajlec, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 4, 1977, 64.

<sup>957</sup> На основу прилично скромног архивског фонда Фестивала савремене камерне музике, покушали смо да реконструирамо слику о административном устројству овог фестивала, при чему се уз Програмски одбор, као свакако најзначајнији када говоримо о изградњи фестивалске физиономије, појављује још и Организациони одбор и Савет фестивала. Њих су углавном чинили локални културни и туристички радници. Међу члановима који су се често смењивали, наилазимо и на нека, мање-више, стална имена: Владо Голоб (музички публициста из Марибора), Фердо Филипич (организатор културних дешавања Марибора и некадашњи директор Концертне пословнице Марибор), Алојз Јуреш и Бреда Жнидарич. Видети у: *Festival sodobne komorne glasbe Slatina Radenci 1967: Bilten 9*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

<sup>958</sup> Lucija Markulin, нав. дело, 67.

<sup>959</sup> Регија на крајњем североистоку Словеније, која се граничи са Хрватском, Мађарском и Аустријом. Назив је добила по реци Мури, која протиче кроз ове четири државе.

дипломирао је композицију у класи Луцијана Марије Шкерјанца. Готово цео свој радни век посветио је педагошком раду у Музичкој школи „Мурска Сбота“ (у којој је својевремено обављао и функцију директора), као и истраживању музичког фолклора свога поднебља.<sup>960</sup> Уз то, Ладислав Вереш био је веома активан музички писац, и то првенствено као критичар недељника за друштвена и културна питања, *Vestnik*, који је од 1966. године излазио у Мурској Сботи. Осим што је у оквиру рубрике *Kulturna obzorja* поменутог листа публикувао неколицину приказа ФСКМ-а, Вереш је објављивао и друге текстове, као што су, на пример, извештаји о концертним дешавањима<sup>961</sup> или својеврсни портрети истакнутих музичких уметника Помурске регије.<sup>962</sup>

Имајући ово у виду, ангажованост Ладислава Вереша у процесу утемељења ФСКМ-а треба тумачити у контексту иницијатива локалних културних радника да сопствени крај оживе културним, па тако и музичким садржајима. Међутим, уз политичку децентрализацију, Вереш је, као композитор, ипак у свему овоме видео и неке друге циљеве, а који су се тицали чисто уметничких, односно естетичких категорија. Наиме, сумирајући догађања на ФСКМ-у на прагу тридесетогодишњице ове манифестације, Ладислав Вереш говорио је о томе како је измештеност овог фестивала из великих центара, заправо, допринела његовом ослобођењу од устаљених канона, догми и калупа, и пружио му „[...] могућност да постане фактор потпуне отворености за нове музичке токове [...]“.<sup>963</sup> (прев. ММ)

Иначе, несебичну преданост Ладислава Вереша организацији Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци имплицирали су бројни критичари фестивала већ од самог почетка његовог одвијања. Павле Стефановић је поводом ФСКМ'63, између осталог, назначио: „Jedan od organizatora ovog festivala, mladi slovenački muzičar Ladislav Vereš, inače istraživalac međumurskog i prekomurskog muzičkog folklora, pokazao je u ovoj trodnevnoj kamermuzičkoj delatnosti tipične osobenosti slovenačke vrednoće, radinosti, ljubaznosti i istinske predusretljivosti prema

---

<sup>960</sup> Од Верешевих етномузиколошких радова доступан нам је био његов текст о народним песмама помурских Мађара, који сведочи о ауторовом веома темељном аналитичком приступу материји. Фокусирајући се на карактеристике мађарских балада, Вереш показује и завидно познавање вишевековног историјског развоја баладног жанра у Европи. Видети у: Ladislav Vörös, *Pripovedna pesem madžarske narodnostne skupine v Prekmurju*, у: Vlasta Koren (ур), *Etnografija Pomurja 1*, Murska Sobota, Pomurska Založba, 1967, 173–192.

<sup>961</sup> Ladislav Voros [*sic!*], *Koncert za prebivalce madžarske narodnosti*, *Vestnik*, 26, 12. 7. 1973, 5.

<sup>962</sup> Ladislav Vörös, *Pianistka Zdenka Novakova*, *Vestnik*, 13, 6. 4. 1972, 5.

<sup>963</sup> prof. Ladislav Vörös, *Komorna glasba v Radencih*, *Vestnik*, 38, 26. 9. 1991, 11.

svima i svakome“.<sup>964</sup> Рафаел Ајлец у једном од својих текстова наводи да, иако ФСКМ помаже струка из републичког центра, „[...] ипак га не би било да га свом снагом није гонио напред локални стручњак професор Ладислав Вереш [...]“.<sup>965</sup> (прев. ММ) Нешто касније, када је фестивал већ постао препознатљив у музичком животу Југославије, а пре свега СР Словеније, музиколог Примож Курет апострофирао је да се ФСКМ „[...] успоставио као најважнији културни и музички догађај у Помурју, на североистоку Словеније [и то је – прим. ММ] наравно заслуга многобројних организатора, али посебно неуморног директора фестивала Ладислава Вереша и његових сарадника“.<sup>966</sup> (прев. ММ)

О Верешевом композиторском раду не знамо много, осим појединих података да његов стваралачки опус „[...] укључује углавном камерну музику и обраде народних црквених песама“.<sup>967</sup> (прев. ММ) Иако нам дела из опуса овог композитора нису доступна, а необично је и да се претрагама на словеначком интернет библиотечком каталогу *Кобис* не наилази нити на једно музичко остварење Ладислава Вереша, поједине чињенице могле би нам помоћи да створимо слику о Верешу као музичком ствараоцу. Најпре, он је композицију дипломирао, као што смо већ истакли, код Луцијана Марије Шкерјанца, чија је класа у послератним словеначким музичким круговима генерално словила за конзервативнију од модернистичке композиторске школе Славка Остерца. Судећи према години дипломирања (1958), Вереш је студирао заједно са Ивом Петрићем, који је те исте године окончао студије у истој класи (код Шкерјанца). Међутим, упркос томе што су Вереш и Петрић били колеге са студија на љубљанској Музичкој академији, име Ладислава Вереша не спомиње се у модернистички оријентисаним композиторским кружоцима 1950-их и 1960-их година, које је предводио Иво Петрић (првенствено мислимо на студентски Клуб композитора, а онда и на групу Про музика вива). Врло је могуће да се Вереш по дипломирању у Љубљани у потпуности посветио развоју музичког живота свог родног краја (што је свакако драгоцен), па је тиме сâм себе (можда и свесно) на неки начин изместио из ‘мејнстрим’ љубљанске композиторске струје тога доба. О томе на изврстан начин сведочи и податак да Вереш није био члан Удружења композитора Словеније, с

---

<sup>964</sup> Pavle Stefanović, Reč priznanja festivalu savremene kamernе muzike u Radencima, нав. дело, 5.

<sup>965</sup> R[afael] Ajlec, Po festivalu sodobne komorne glasbe. Dogodek v Radencih, *Dnevnik*, 30. 9. 1965, 5.

<sup>966</sup> Primož Kuret, Letošnji festival v Slatini Radencih. Glasbeni vikend, *Dnevnik*, 7. 10. 1970, 5.

<sup>967</sup> „Ladislav Vörös“, [https://sl.wikipedia.org/wiki/Ladislav\\_V%C3%B6r%C3%B6s](https://sl.wikipedia.org/wiki/Ladislav_V%C3%B6r%C3%B6s) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

обзиром на то да његово име не налазимо у списку чланова овог Удружења, датом у публикацији *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije...*<sup>968</sup> из 1968. године.

Ако нам је познато да је Вереш био и више него наклоњен фолклору Помурске регије, сасвим је природно да су и његова лична интересовања и уметничка уверења у одређеној мери утицала на програмску оријентацију Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци. Гледано из те визуре, свакако онда не изненађујуће то што ће ФСКМ (као што ћемо у наставку текста видети) фокус ставити на класике модерне, попут Јосипа Славенског, Игора Стравинског, Беле Бартока и Золтана Кодаља (Zoltán Kodály), којима је фолклор такође (у одређеним стваралачким фазама) био доминантна инспирација. Поред тога, важно је истаћи једну од Верешевих изјава из разговора са новинаром Лудвиком Ковачем за лист *Vestnik* 1971. године, а која, чини се, доста говори о програмској оријентацији раденачког фестивала: „Начело фестивала је да публици представља истински добру, савремену камерну музику, не гледајући на стилска усмерења. На фестивалу су претежно заступљени ‘мирнији’ музички токови, међутим ни авангардним ни експерименталним делима нису затворена врата“.<sup>969</sup> (прев. ММ)

По окончању трећег ФСКМ-а 1965. године, а непосредно пред почетак ФСКМ'66, Ладислав Вереш интервјуисан је за словеначки дневни лист *Delo*, па су и из овог текста одређене поруке директора ФСКМ-а драгоцене за разумевање концепције ове манифестације. Истичући да је сврха ФСКМ-а пружање увида у европско и светско музичко стваралаштво, Вереш у наставку закључује: „Тежиште тог дела програма је на упознавању и откривању најквалитетнијих дела савременог музичког стваралаштва, која су упркос хетерогености савремених музичких средстава сачувале јединство у уметничкој различитости и која по свом изразу ступају у трајни свет музичке културе човечанства“.<sup>970</sup> (прев. ММ) Приметићемо да ова Верешева изјава представља, заправо, парафразу једног сегмента из незваничног Статута ФСКМ-а, што нас наводи на могућу претпоставку да је творац тог иницијалног текста о физиономији Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци био нико други до сâм Ладислав Вереш.

---

<sup>968</sup> Milena Milosavljević-Pešić, Zija Kučukalić (ур), нав. дело. Ладислав Вереш није уврштен ни у попис музичких стваралаца који је данас доступан на сајту Друштва словеначких композитора.

<sup>969</sup> Ludvik Kovač, Pred devetim Festivalom sodobne komorne glasbe. Govori strokovni vodja festivala prof. Ladislav Vereš, *Vestnik*, 38, 23. 9. 1971, 8.

<sup>970</sup> Boro Borovič, Staro in novo v svetu komorne glasbe. O kulturni vlogi radenskega festivala govori Ladislav Vörös, *Delo*, 20. 9. 1966, 5.



## V 5. Програмске основе Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци

Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци основан је и по први пут одржан 1963. године од 20. до 22. септембра у Слатини Раденцима, малом бањском месту у Помурској регији у Словенији. Главни покровитељи и организатори ФСКМ-а били су лечилиште Слатина Раденци и туристичка организација Слатина Раденци, у сарадњи са Концертним пословницама у Љубљани и Марибору. Осим што је одржавање музичке манифестације вођено идејом културног обогаћивања овог, тада туристичког краја Словеније у успону, из документације о програмским основама ФСКМ-а сазнајемо да је његова намена била да кроз мноштво савремених смерова, стилова и концепата, отвори простор за јединствена остварења, која су, упркос хетерогености савремених музичко-изражајних средстава, сачувала ‘јединство у различитости’.<sup>971</sup> Уз то, истиче се и да је циљ ФСКМ-а да представи оне композиције, које, према речима селектора представљају „[...] неоспорна уметничка дела савременог камерног музичког стваралаштва код нас, али и у свету“.<sup>972</sup> (прев. ММ)

У наставку преносимо у целости текст поводом одржавања првог Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци 1963. године, који можемо сматрати и незваничним статутом ове манифестације:

### „ФЕСТИВАЛ САВРЕМЕНЕ КАМЕРНЕ МУЗИКЕ СЛАТИНА РАДЕНЦИ

Управа лечилишта Слатина Раденци организује 20, 21. и 22. септембра међународне музичке приредбе под називом „I савремена камерна музика“.

Програмски одбор, уз учешће свих истакнутих музичара Словеније, припремио је коначну физиономију манифестације, која ће се водити следећим начелом:

У неизмерном изналажењу нових композиционо-техничких приступа, нових облика и откривања нових звучно-изражајних средстава, када многи ствараоци својим иновативно-креативним жаром нехотице напуштају свет уметничког обликовања, наизглед служе напретку науке, често негирајући естетске норме уметничког обликовања, те транспарентнијим легитимитетом таквог стварања отварају врата дилетантима, фестивал има за циљ да у целокупном модерном мноштву праваца, стилова и ткања прикаже у музичко-стилском и естетском смислу заокружена остварења, која су упркос хетерогености савремених музичко-изражајних средстава сачувала ЈЕДИНСТВО У РАЗЛИЧИТОСТИ, уметничка дела која по свом музичком изразу ступају у трајни свет музичке културе човечанства.

<sup>971</sup> Prireditveni odbor, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1963*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

<sup>972</sup> Исто.

Према томе, циљ фестивалских приредби је: приказати неоспорна уметничка дела савременог камерног музичког стваралаштва, како код нас, тако и у свету.

Поред концертних приредби у оквиру фестивала одржаће се и симпозијум о савременој словеначкој камерној музици, као и предавање о савременој аустријској музици уз репродукције снимака.

С обзиром на актуелност приредби савременог музичког израза, очекујемо ваше присуство.

Слатина Раденци, дана 1. септембра 1963.  
Програмски одбор<sup>973</sup> (прев. ММ)

Од самог почетка јасно су установљена одређена репертоарска правила. Овај фестивал камерне музике представљаће савремену музику, схваћену као модерну музику двадесетог века. Тиме се јасно ставило до знања да ФСКМ неће бити оријентисан на савремену музику која подразумева авангардна настојања послератног периода, већ ће у свој фокус ставити реафирмацију ратом угушених модернистичких тенденција прве половине двадесетог века. То је значило да ће овај репертоар бити испуњен познатим и популарним делима прослављених композитора старијих генерација, што се може посматрати као менаџерска стратегија осигуравања комерцијалног успеха ове манифестације. Иако је до утемељења ФСКМ-а југословенска публика присуствовала концертима послератних авангардиста, најпре у оквиру догађања на првом и другом МБЗ-у (мислимо на Булеза, Штокхаузена, Кагела, Кејџа...), ФСКМ се ипак оградио од ове, у том тренутку, чини се, још увек 'свеже' и са недовољном временском дистанцом испитане уметности. О томе сведоче три транспарентно омеђена репертоарска сегмента, која су врло прецизнио осликавала три програмска стуба Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци:<sup>974</sup>

**Класици савремене музике** (Klasiki sodobne glasbe)

**Класици југословенске савремене музике** (Klasiki jugoslovanske sodobne glasbe)

**Савремена југословенска музика** (Sodobna jugoslovanska glasba)

Већ се на основу ових репертоарских категорија наслућује да ће ФСКМ више пажње посвећивати композиторима старијих генерација ('класицима'); односно, можемо закључити да су се организатори ФСКМ-а, 'играјући на сигурно', трудили да

---

<sup>973</sup> Исто.

<sup>974</sup> Program, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1963*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

репертоар овог фестивала у највећој мери заснују на провереним, неупитним делима, на оним која су се 1960-их година већ уписала у канон савремене европске/југословенске музике. Другим речима, како је то у једном од својих текстова формулисао музички критичар Владо Голоб, програмски концепт ФСКМ-а представљао је посредовање и поспешивање савремене камерне музике, са нагласком на већ 'испитана' дела страних и домаћих композитора.<sup>975</sup> С тим у вези занимљива је и једна опаска Игора Андрејчића (члана Програмског одбора), који поводом ФСКМ-а 1969. године наводи: „Свакако треба нагласити да фестивал није намењен савременим композиторским експериментима и музичкој авангарди – иако не искључује ни те смерове – већ камерном музицирању и перцепцији добре камерне музике нашега доба“.<sup>976</sup> (прев. ММ)

Примећујемо да су тих година критеријуми вредновања савремене музике били прилично нејасни, или боље рећи, недоречени, о чему сведоче формулације попут 'неоспорна уметничка дела', 'испитана дела', 'добра камерна музика'. У сваком случају, приметна је доследна употреба ових синтагми у оквиру дискурса о ФСКМ-у, и то увек на рачун остварења модернистичког израза из прве половине двадесетог века (не поводом оних која су припадала послератној авангарди). Стога, управо одатле потиче и карактеристична пракса овог фестивала (такође установљена од самог почетка), која је подразумевала да се програмом ФСКМ-а сваке године обухвате камерна дела истакнутих композитора југословенског модернизма, Славка Остерца и Јосипа Славенског. Према наводима организатора, постојало је више разлога због којих се на овај начин требало 'одужити' овој двојници аутора; они су утрли пут развоју савремене југословенске музике, били су најистакнутији представници савременог музичког стваралаштва свога доба, и на концу, обојица су потицала из непосредне близине Раденаца – из Вержеја, односно из Чаковца (о проблематици Остерца и Славенског на ФСКМ-у биће речи у посебном поглављу).

У раније поменутом тексту Приможа Курета о ФСКМ'63, објављеном у часопису *Naši razgledi*, занимљиво је уочити да се аутор, анализирајући програмску концепцију овог фестивала, позива на програмске оријентације Музичког бијенала Загреб и Југословенске музичке трибине. Наиме, Курет истиче како је тада (реч је о 1963. години) МБЗ био недвосмислено најатрактивнија манифестација савремене

---

<sup>975</sup> Tisak o V. Festivalu sodobne komorne glasbe, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1967*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

<sup>976</sup> Igor Andrejčič, VII. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, нав. дело.

музике у Југославији, па поставља питање у вези са физиономијом осталих фестивала савремене музике, као што су Опатија и Раденци.<sup>977</sup> Врло је упечатљиво то што Курет већ у октобру 1963. године спомиње Опатију, у којој ће се ЈМТ званично основати тек годину дана касније. Поставља се питање да ли је Курет био упућен у процесе настанка ЈМТ, односно у интензивне активности Бранимира Сакача током 1963. године, о чему сведочи његова преписка са Павлом Стефановићем, или је, пак (што је много вероватније) мислио на раније одржан Симпозијум у Опатији (1962), чиме се онда сврстао у ред оних аутора, који су, попут, рецимо Андрије Томашека, овај опатијски догађај третирали као прву Југословенску музичку трибину. У сваком случају, важно је истаћи Куретово запажање у вези са питањем опатијског и раденачког репертоара у односу на репертоар МБЗ-а, при чему је истакао следеће: „У Опатији би пре свега требало слушати авангардну и експерименталну музику, док би Раденци за свој репертоар преузели камерну музику нашег столећа [...]“.<sup>978</sup> (прев. ММ) Дакле, дефинитивно је у саму срж програмске концепције Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци била уткана идеја о савременој музици као континуитету развоја музике двадесетог века. То је, поводом петнаестогодишњег јубилеја ФСКМ-а потврдио и директор манифестације, Ладислав Вереш, наглашавајући усмереност естетских напора организатора ка томе „[...] да се покаже жив и перманентни континуитет живота музике у старој, али и нешто млађој цивилизацији, да се привидна скоковитост развоја музичког језика осветли као природна и нормална трансформација, да се у позадини формалних и структуралних ерупција музичке револуције открију непроменљиве законитости тихе и трајне музичке уметности“.<sup>979</sup> (прев. ММ)

## **V 6. Класици савремене музике на репертоару раденачког Фестивала (1963–1965)**

Иако је директор фестивала, Ладислав Вереш, године 1969. изјавио да је ФСКМ „[...] постао конфронтација два смера, традиционалног и експерименталног“,<sup>980</sup> (прев. ММ) овај фестивал ипак је, макар у првим годинама одржавања, био знатно више усмерен овом првом смеру, при чему ‘традиционално’ у овом случају не треба читати као

---

<sup>977</sup> Primož Kuret, Prvi festival sodobne komorne glasbe v Radencih, нав. дело.

<sup>978</sup> Исто.

<sup>979</sup> Ladislav Vörös, Radenci 77: Komorna glasba XX. stoletja, *Vestnik*, 37, 29. 9. 1977, 7.

<sup>980</sup> Ladislav Vörös, VII. Festival sodobne komorne glasbe 1969, нав. дело, 10.

конзервативно или академизовано, већ као класику (међуратне) модерне. Опсежан приказ ФСКМ'63, са врло минуциозним критичким освртом, објавио је Павле Стефановић у београдским *Književnim novinama*. Указујући на значај оснивања ове манифестације и њену програмску концепцију, аутор је подвукао неке од кључних естетичких аспеката ФСКМ-а. Истичући да су селектори одабрали репрезентативна дела камерне музике двадесетог века, чиме су била представљена сва важна струјања у европској музици, Стефановић на првом месту издваја рано дело Беле Бартока, *Први гудачки квартет* (1909), које својим импресионистичким музичким језиком на својеврстан начин репрезентује композиторово ослобађање од позноромантичарских утицаја Брамса (Johannes Brahms) и Листа (Franz Liszt). Такође, музиколог Андрија Томашек за загребачки *Vjesnik* пише да је за илустрацију адекватне селекције иностраног репертоара на ФСКМ'63 било довољно споменути само нека имена, а у првом реду Белу Бартока и његов *Први гудачки квартет*, затим, *Четири комада за виолину и клавир оп. 7* (1914) Антона Веберна, *Четири комада за кларинет и клавир оп. 5* (1913) Албана Берга, *Сонату за флауту и клавир* (1936) и *Сонату за виолину соло*<sup>981</sup> Паула Хиндемита, *Трио за клавир, виолину и виолончело оп. 67* (1944) Дмтрија Шостаковича, те *Три комада за кларинет соло* (1919) Игора Стравинског.<sup>982</sup> Уз ова дела, на ФСКМ'63 изведена су још и *Интродукција и алегро за харфу, флауту, кларинет и гудачки квартет* (1905) Мориса Равела, *Сцинтилација за харфу соло* (1936) Карлоса Салзеда (Carlos Salzedo), чији је музички језик био веома близак француским импресионистима,<sup>983</sup> те *Седам арабески за виолину и клавир* (1931) Бохуслава Мартинуа (Bohuslav Martinů) и *7 Микеланђелових сонета* (1941) Бенцамина Бритна.

Заиста се може рећи да је први ФСКМ представио хетерогени спектар стилских и композиционо-техничких струјања из претходних деценија, али и то да је уистину у свој репертоар укључио дела неупитне уметничке вредности, која су већ тада с правом

---

<sup>981</sup> У програму фестивала спомиње се само Хиндемитова *Соната за флауту и клавир*, док о извођењу *Сонате за виолину соло* сазнајемо из фестивалског приказа Андрије Томашека. Видети у: A[n]drija Tomašek, Аfirmација на првом кораку. Поводом првих коморно-музичких приредби у Slatini Radenci, *Vjesnik*, 27. 9. 1963, 6.

<sup>982</sup> Исто.

<sup>983</sup> Салзедо, који је и сâм био харфиста, својим је композицијама значајно проширио техничке могућности овог инструмента и допринео обогаћивању харфистичке литературе. Истражујући звучне могућности овог инструмента, Салзедо је креирао и потпуно нове нотне симболе. Видети у: Shelley Batt Archambo Wiest, „Salzedo, Carlos (Léon)“, у: Stanley Sadie (ур), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 22, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, 196; Треба подсетити да је Иво Петрић написао дело посвећено овом композитору, *Елегија за Карлоса Салзеда за харфу* (1962), изведено на другом МБЗ-у (1963).

понела епитет класика модерне. Тако видимо да су умеренију, неокласичну модернистичку фракцију репрезентовали Паул Хиндемит и Игор Стравински, чије дело *Три комада за кларинет соло* данас спада у једно од најпознатијих у литератури за овај инструмент. Делима неокласичног проседеа, али са реферирањем на фолклорни призвук, представили су се Дмитриј Шостакович и чешки композитор Бохуслав Мартину, док су, разуме се, на сасвим супротној страни стајала остварења припадника Друге бечке школе.<sup>984</sup> Посреди су Вебернова *Четири комада*, атонално дело у којем композитор врши нека од својих иницијалних истраживања (а која ће разрађивати у каснијим опусима) у виду концентрације форме и звучног материјала, односно сажимања различитих параметара музичког тока (на пример, сâмо дело је доста кратког трајања) и *Четири комада* Албана Берга, писаних у периоду када овај аутор већ отпочиње са атоналним и атематским промишљањима музичког тока, односно, како то пише Даглас Џармен (Douglas Jarman), дело које представља најдаљи корак који је Берг предузео „[...] одричући се различитих тематских и мотивских карактеристика у корист музике чији је материјал генерисан уодношавањем малих ћелија [...]“.<sup>985</sup> (прев. ММ)

Потврда ондашњих критичара ваљаној репертоарској политици настављена је и поводом ФСКМ'64. Анализирајући програмску концепцију, Павле Стефановић јасно показује свој став према савремености, коју перципира као укупност уметничких догађања двадесетог века, па наглашава да је циљ овог фестивала садржан у томе да „[...] покаже пређени пут за последњих неколико деценија, у прикладном избору, да demonstrira dokle se na ovom posebnom muzičkom polju do danas stiglo, kod nas i u svetu, kako i koliko stvarnost ovog doba nalazi svog odraza u muzičkom jeziku raznih pravaca i stilova, pa i samih muzičko-jezičkih sistema [...]“.<sup>986</sup> Такође, према Стефановићевом виђењу, ФСКМ, између осталог, остварује свој циљ

„[...] težnjom njegovih estetsko-idejnih planera da održe veze sa muzičkim tradicijama prošlosti, da prema svojoj prvobitnoj inauguralnoj deklaraciji prikaže, umetnička dela koja po svom muzičkom izrazu ulaze u trajnu svojину muzičke kulture čovečanstva, te da i samu 'jeretičku' modernu, novatorsku muziku – od koje ovaj festival načelno ne preza – uključe u ovaj program, obeležavajući je [...] kao prirodni nastavak

---

<sup>984</sup> Иначе, ове године је у оквиру ФСКМ-а, уз предавање Павела Шивица о словеначкој камерној музици, уприличено и предавање о аустријској камерној музици, које је одржао др Карл Хајдмајер (Carl Haidmayer), професор Музичке академије у Грацу.

<sup>985</sup> Douglas Jarman, „Berg, Alban (Maria Johannes)“, у: Stanley Sadie (ур), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 3, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, 316.

<sup>986</sup> Pavle Stefanović, *Drugi festival savremene kamernе muzike u Slatini Radencima*, нав. дело, 4.

i muzički logičnu konzekvencu postepenog progresu, ali i dijalektički nužnog preobražaja muzičkih tekovina prošlosti u nov zvučni kvalitet“.<sup>987</sup>

Ове 1964. године посебно је на Фестивалу савремене камерне музике Слатина Раденци био запажен наступ Квартета Tátrai из Будимпеште, који је извео дела Золтана Кодала и Беле Бартока, као двојице најзначајнијих композитора двадесетог века из суседне Мађарске. Из *Koncertnog lista* сазнајемо да је Золтан Кодалј био позван као гост фестивала, али да је због болести свој долазак морао да откаже.<sup>988</sup> Међутим, Кодалју је свакако пружено истакнуто место на ФСКМ'64 – уз концерте поменутог ансамбла који је извео три његова дела, музиколог Данило Покорн одржао је предавање о стваралаштву овог мађарског композитора.<sup>989</sup> Нема сумње да је Ладислав Вереш, директор фестивала, а притом мађарског порекла, имао и личне афинитете ка музици Бартока и Кодалја.<sup>990</sup> Да је са овом двојицом мађарских композитора делио слична интересовања када је мелографски рад у питању, на известан начин сведочи Верешево реферирање на одређене Кодалјеве и Бартокове етномузиколошке публикације у оквиру сопствене студије о мађарским народним песмама Помурске регије (реч је о поменутој студији под насловом *Pripovedna pesem madžarske narodnostne skupine v Prekmurju*). Дакле, на ФСКМ'64 из Кодалјевог опуса изведена су *Серенада за две виолине и виолу, оп. 21 (1920)*,<sup>991</sup> *Други гудачки квинтет у Де-дуру, оп. 10 (1917)* и *Шест самоспева за мецосопран и клавир*, а сва су она сведочила о својеврсној синтези импресионистичког стила (који је композитор упознао на усавршавању у Паризу /1906–1907/) и политоналних хармонских односа, произашлих из природе мађарског музичког фолклора.

---

<sup>987</sup> Исто.

<sup>988</sup> Anonim., П. Festival komorne glasbe v Slatini-Radenci, *Koncertni list Slovenske filharmonije*, XIV–1, 21. 9.–16. 10. 1964, 13.

<sup>989</sup> Истакнимо да су ове године пропратни програм фестивала употпунили још и Роман Хаубеншток-Рамати из Беча, који је одржао предавање под насловом *Камерна музика данашњице*, као и Павел Шивиц, изложивши реферат под насловом *Југословенска камерна музика 1962–64*. У критици из мариборског дневног листа *Večer* сазнајемо да су још на ФСКМ'63, на којем је Шивиц одржао предавање о словеначкој камерној музици, најављени реферати о српској и хрватској камерној музици за програм ФСКМ'64. Могуће је да је поменуто Шивицово предавање о југословенској камерној музици било конципирано тако да се у фокусу управо нашло камерно стваралаштво Србије и Хрватске, али је свакако необично да за ту прилику нису били ангажовани музиколози из ове две републике.

<sup>990</sup> Вереш је 1996. године објавио и рад о заступљености мађарске музике на Фестивалу савремене камерне музике Слатина Раденци. Видети у: Ladislav Vörös, *Četrto desetletje prisotnosti madžarske glasbe na mednarodnem festivalu v Radencih/A magyar zene már a negyedik évtizede jelen van Radencin, a nemzetközi fesztiválon*, у: Jože Vugrinec и други (ур), *Sodelovanje ob meji – Együttműködés a határ mentén*, Murska Sobota – Szombathely, Pokrajinska in študijska knjižnica – Berzsényi Dániel Megyei Könyvtár, 1996, 149–177/178–207.

<sup>991</sup> *Серенада за две виолине и виолу*, као сполј индивидуалног композиторовог стила и народног мелоса, представља најрепрезентативније остварење камерног жанра у опусу Золтана Кодалја. Видети у: László Eöszé, *Životno djelo Zoltana Kodalja, Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 106–107, 1970, 244.

Насупрот Другој Бечкој школи, која је представљала радикалну авангардну струју, оличену у атоналности, атематизму и додекафонији, и насупрот неокласичним тенденцијама међуратног доба, Кодаљ је, дакле, био репрезент оне треће струје међуратног модернизма, која је уточиште налазила у народној песми. Још више него Кодаљ, Бела Барток ће својим крајње аналитичким приступом фолклорном наслеђу у потпуности демонстрирати нов, модернистички однос композитора према овој врсти тематског материјала. Стога, осим што ће на ФСКМ-у готово из године у годину Барток бити презентован као највећи мађарски композитор двадесетог века, у Програмској књижици ФСКМ'64 уз Бартоково име додато је и то да је он, уз Шенберга, Стравинског и Хиндемита, највећи класик савремене музике.<sup>992</sup> С тим у вези, није неважно истаћи да су се дела овог композитора налазила на репертоарима ФСКМ-а у континуитету од 1963. до 1973. године, док је на ФСКМ'65 обележено двадесет година од смрти Беле Бартока. Наиме, након што је на ФСКМ'63 из Бартоковог опуса изведен младалачки *Други гудачки квартет*, на ФСКМ'64 публика је присуствовала извођењу *Петог гудачког квартета* (1934), који је представљао врхунац композиторовог новаторства у синтези наслеђа Бетовенове камерне драматике, народног мађарског призвука и нових модалних звучних структура. Иако је у претходним квартетима Барток већ примењивао атоналне хармонске склопове, у *Петом* се вратио тоналности, при чему је још једном показао своје мајсторство у контрапунктском раду.

Уз ову, рекли бисмо, фолклорно-модернистичку струју, на ФСКМ'64 су се као класици савремене музике представили још и Артур Хонгер (*Прва соната за виолину и клавир* /1918/) и Паул Хиндемит (*Мала камерна музика оп. 24 бр. 2* /1924/), профилишући неокласичне тенденције међуратног доба.

Поводом ФСКМ'65 критичари су већ почели да се о овој манифестацији изјашњавају као о саставном делу тадашњег музичког живота Југославије, потврђујући изнова адекватност њених програмских критеријума. Упућујући хвалоспеве организаторима фестивала, Кристијан Укмар приказ ФСКМ'65 започиње речима: „Већ смо нагласили да је посебна вредност Фестивала савремене камерне музике Раденци у његовом добро зацртаном концепту, који омогућава слушаоцу да у три дана добије колико толико заокружену слику о савременом камерном стваралаштву, о томе шта то стваралаштво представља и шта изражава“.<sup>993</sup> (прев. ММ) За разлику од текстова из

---

<sup>992</sup> Igor Andrejčič (ур), нав. дело.

<sup>993</sup> Kristijan Ukmar, Nova jugoslovanska dela. Končan je festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 28. 09. 1965, 5.



1963. и 1964. године, објављених у *Književnim novinama*, Павле Стефановић је приказ ФСКМ'65 публиковао у београдском дневном листу *Политика*. Реагујући на програмску концепцију, аутор је навео да ФСКМ није ни конзервативан, а ни експерименталан и екстремно модернистички, већ да његова особена физиономија показује „[...] јасно своје добро омеђене границе и контуре тек онда када запазимо да радна линија овог фестивала није ни компромисна, млака, опрезна или помирљива ‘златна средина’, а ни неко музичко-политичко балансирање међу супротним половима данас коегзистирајућих музичко-језичких праваца и стилова“.<sup>994</sup> С тим у вези, Стефановић закључује да је програмска линија овог фестивала, заправо, линија историјског континуитета у свим језичким променама музике овог доба.<sup>995</sup> Такође, музиколог Кораљка Кос за загребачки је *Vjesnik* истакла да је треће издање фестивала у Раденцима још доследније потврдило да је програмска политика, која је подразумевала изградњу моста између класика модерне музике и послератног модернизма била сасвим успешна.<sup>996</sup>

Осим што је, као што смо већ споменули, 1965. године на ФСКМ-у обележено двадесет година од смрти Беле Бартока, јубиларни концерти приређени су и поводом двадесет, односно тридесет година од смрти Антона Веберна и Албана Берга. Годишњице ове двојице композитора биле су повод да се Програмска књижица ФСКМ'65 обогати подацима о достигнућима припадника Друге бечке школе, уз кратка теоријска разјашњења композиционе технике додекафоније. Уз Прокофјевљеву *Сонату за виолину и клавир у еф-молу бр. 1 оп 80* (1938–1946), која је приказивала умеренију струју међуратног модернизма, Бартоков ‘шенберговско-експресионистички’ *Други гудачки квартет* (1917), Бергов додекафонски *Адађо за виолину и 13 дувачких инструмената из Камерконцерта* (1925) посвећен Арнолду Шенбергу, те Шенбергову додекафонску *Серенаду за кларинет, баскларинет, мандолину, гитару, виолу, виолончело и ниски глас оп. 24* (1923) из његове најраније додекафонске фазе, ипак је највише пажње посвећено стваралаштву Антона

---

<sup>994</sup> Павле Стефановић, Идејни значај једног фестивала камерне музике, *Политика*, 7. 11. 1965, 18.

<sup>995</sup> Исто.

<sup>996</sup> Тим поводом Кораљка Кос наводи: „Трећа година festivala u Radencima još je čišće i dosljednije potvrdila programsku koncepciju koja je bila postavljena pri osnivanju festivala: od klasika moderne komorne muzike poći k današnjici, stvoriti most od prošlosti do sadašnjosti, djela najsvremenijeg muzičkog izraza nadovezati na već utvrđene i znane nam vrijednosti muzike našeg stoljeća“. Koraljka Kos, Festival suvremene komorne muzike. Festival okrenut suštini, *Vjesnik*, 30. 9. 1965, 6.

Веберна.<sup>997</sup> Из опуса овог композитора на ФСКМ'65 изведено је чак седам остварења, за која је у Програмској књижици наведено да потичу из композиторове фазе у којој јесте раскрстио са тоналним везама, али још увек није кренуо у строгу, до крајности доследну додекафонију.<sup>998</sup> Дакле, опет примећујемо ту константну, чини се, латентну интенцију овог фестивала ка презентацији оних остварења која су пре свега рефлектовала нешто умеренији музички израз, чак и оних композитора које данас сматрамо носиоцима авангардних достигнућа двадесетог века. У питању су: *Пет песама на текстове Рихарда Демела* (1908), *Три мала комада за виолончело и клавир, оп. 11* (1914), *Комад за клавир, Четири комада за виолину и клавир оп. 7* (1914), *Четири песме за глас и клавир оп. 12* (1917), *Став за гудачки трио* (1925), *Шест песама на текстове Георга Тракла за високи глас, кларинет, баскларинет, виолину и виолончело оп. 14* (1921). И док Примож Курет бележи да је концерт Ансамбла Славко Остерц, на коме су изведена дела Прокофјева, Бартока и Берга представљао врхунац ФСКМ'65,<sup>999</sup> Кораљка Кос као централни догађај овог фестивала управо истиче концерт са делима Веберна и Шенберга (приређен од стране Ансамбла Die Reihe, под вођством диригента Фридриха Церха), сумирајући своја запажања о ФСКМ'65 следећим речима:

„Na posljednjem koncertu festivala impresionirao je bečki ansambl Die Reihe izvedbama djela Antona Weberna i Arnolda Schoenberga; taj skup »jednakih među prvima« donosi i ostvaruje duh one suvremenosti čije su oličenje Schoenberg i njegovi učenici Berg i Webern, a ta trojica predstavnika »bečke škole« možda tek danas djeluju onim što je najznačajnije u njihovu donedavna još neshvaćenom i osobenom sistemu koji se upravo danas afirmira kao internacionalna humana vrijednost, što se i na ovom jugoslavenskom festivalu u punoj mjeri očitivalo“.<sup>1000</sup>

## **V 7. Класици југословенске савремене музике на репертоару раденачког Фестивала (1963–1965)**

У поглављу *Raskid sa tradicijom* у оквиру своје књиге *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, музиколог Драготин Цветко истиче да су се југословенски савремени композитори, тражећи сопствени модернистички пут после Другог светског рата

<sup>997</sup> Споменимо да је исте године, неколико месеци раније на МБЗ-у такође изведен знатан број дела Антона Веберна: *Пет ставова за гудаче оп. 5*, *Шест комада оп. 6*, *Четири песме за сопран и клавир оп. 12*, *Пет песама за сопран и клавир оп. 4*, *1 кантата оп. 31*, *Шест багатела за гудаче оп. 9*.

<sup>998</sup> Igor Andrejčič (ур), нав. дело.

<sup>999</sup> Dr. Primož Kuret, Nejasna utemeljenost. Tretji festival sodobne komorne glasbe v Slatini Radencih, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 332, 6. 11. 1965, 444.

<sup>1000</sup> Koraljka Kos, Festival suvremene komorne muzike..., нав. дело, 6.

обраћали како класицима савремене музике (Стравинском, Бартоку, Хиндемиту, Прокофјеву, Веберну, Бергу, Шенбергу...), тако и млађој генерацији европских и америчких композитора (Булезу, Штокхаузену, Кејду, Ноноу, Берију, Лигетију, Пендерецком...), док одмах затим, у истом контексту, Цветко бележи и ово: „Slovenački avangardisti oživljavaju Osterca, a hrvatski i srpski Slavenskog“.<sup>1001</sup> Као што смо већ споменули, ‘трodelни’ концепт Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци од самога је почетка замишљен тако да представља послератно модернистичко стваралаштво југословенских аутора (Савремена југословенска музика), међуратни европски модернизам, односно модернизам прве половине двадесетог века (Класици савремене музике) и међуратни југословенски модернизам, односно стваралаштво Славка Остерца и Јосипа Славенског, у оквиру репертоарског одељка Класици југословенске савремене музике. Такође, указали смо на то да су се организатори на овај корак одлучили будући да су, према њиховим речима, Остерц и Славенски била два најзначајнија представника југословенске модерне, а обојица рођена у непосредној близини Раденаца – у Вержеју, односно Чаковцу.<sup>1002</sup> Као што су, на пример, композитори дармштатског круга у првим послератним годинама оживљавали стваралаштво Антона Веберна, видевши у њему идеолошку фигуру авангардисте, чије је естетске постулате развоја савремене музике (након што су ратом били угушени), требало обновити и продубити, тако су и југословенски композитори осећали потребу да за своја модернистичка настојања нађу својеврсно укореење, не би ли их на тај начин додатно легитимисали.

Међутим, ФСКМ је, заправо, био само наставак такве праксе, која је, као што смо имали прилике да видимо, отпочета деценију раније. У Љубљани су још чланови Клуба композитора 1953. године прокламовали Славка Остерца као идеју-водиљу, што се онда наставило и кроз удружења Колегијум музикум, Про музика вива, Ансамбла „Славко Остерц“. Поред тога, ‘међуратни домаћи репертоар’ првог и другог МБЗ-а (као што смо навели) управо је био представљен делима Остерца и Славенског (на првом МБЗ-у /1961/ изведени су Славенсков *Други гудачки квартет* и Остерцов *Симфонијски став*,<sup>1003</sup> а на другом МБЗ-у /1963/ *Соната за виолину и оргуље* Јосипа Славенског, односно *Нонет за камерни ансамбл* Славка Остерца). Такође, не треба изгубити из вида ни то да је управо у част Остерца и Славенског (али и Марија Когоја

<sup>1001</sup> Dragotin Svetko, нав. дело, 295.

<sup>1002</sup> Место Вержеј (као и Раденци) припада словеначкој Помурској регији, која се граничи са хрватском Међимурском жупанијом, чији је Чаковец административни центар.

<sup>1003</sup> Уз додатак *Скерца* Франа Лотке.

и Војислава Вучковића) у оквиру опатијског Симпозијума *Нова музика и музичка интерпретација* (1962) уприличена меморијална изложба уз пропратна предавања. Тако се та својеврсна ‘модернистичка наредба’ о редовној и обавезној заступљености стваралаштва Остерца и Славенског на програмима ФСКМ-а, заправо уклапала у читав низ аспирација југословенских послератних модерниста. Осим што је омаж Остерцу и Славенском дât кроз извођење њихових дела, треба истаћи да ће ФСКМ'65 готово у целости бити у знаку ових музичких стваралаца, будући да се те године радило о важним јубилејима – седамдесет година од рођења Славка Остерца и десет година од смрти Јосипа Славенског. Предавања, употпуњена и изложбама о двојници уметника, тада су одржали Данило Покорн и Павле Стефановић, а критичар Борут Лопарник је у приказу са овог фестивала, Стефановићев исцрпан и минуциозни реферат о Славенском окарактерисао као врхунац збивања на ФСКМ'65.<sup>1004</sup>

Најпре ћемо истаћи неке важне аспекте у контексту заступљености Славка Остерца на ФСКМ-у, с обзиром на то да је он, као Словенац, ипак имао за нијансу ‘повлашћенију позицију’ на овом фестивалу у односу на Јосипа Славенског. На известан начин томе може да посведочи и чињеница да је за три ФСКМ-а из опуса Јосипа Славенског изведено шест, а из опуса Славка Остерца осам остварења.

Зашто баш Славко Остерц као ‘обавезни’ композитор на послератном фестивалу савремене музике? Можда се најбољи одговор на ово питање крије у речима Драготина Цветка, који овог међуратног модернисту описује на следећи начин:

„Privukao je gotovo celu mladu generaciju tridesetih godina. Upoznavši je sa novim evropskim stilskim pokretima i shvatanjima, ekspresionizmom, neoklasicizmom, dodekafonijom, on ju je oduševio za atonalnost, atematičnost, za sve što je značilo odbacivanje starog i nagoveštavalo novo. Podsticao ju je na to da prekine sa tradicijom, ili se bar suštinski udalji od nje. Nastojao je da se uskladi slovenačka muzika sa novom zapadnoevropskom, kao i da se uvedu kriteriji vrednovanja umetničkog stvaranja, priznati širom sveta“.<sup>1005</sup>

Славко Остерц уистину је био једна од најважнијих фигура словеначке и југословенске модерне, а посебно зато што је он први прашки ђак који је, како то пише музиколог Јернеј Вајс (Jernej Weiss), успоставио мост између Љубљане и Прага,<sup>1006</sup>

---

<sup>1004</sup> Аутор је у овом тексту упозорио и на то да није јасно из којих разлога није знатнија пажња посвећена и стваралаштву Марија Когоја, као ништа мање модернистички оријентисаног међуратног ствараоца. Видети у: Borut Loparnik, Glasba. Radenci 1965, *Sodobnost*, 12/13, 1965, 1315.

<sup>1005</sup> Dragotin Cvetko, нав. дело, 283.

<sup>1006</sup> Више о томе у: Jernej Weiss, *Slovenian Musicians in Prague Between the Two World Wars*, у: Мирјана Веселиновић-Хофман, Мелита Милин (ур), *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије*:

тима што је по окончању студија у Прагу (код Новака /Vítězslav Novák/, Јирака и Хабе) формирао ‘модернистичку’ класу композиције на Музичкој академији у Љубљани из које је произашао низ младих композитора (Карол Пахор, Франц Штурм, Павел Шивиц, Маријан Липовшек, Деметриј Жебре, Драготин Цветко, Примож Рамовш), од којих ће, како ће се испоставити, поједини бити у првим редовима Фестивала савремене камерне музике.

Примећујемо да је током 1950-их и 1960-их година заиста међу словеначким композиторима формиран својеврсни култ Славка Остерца. Осим што се његово стваралаштво глорификовало у круговима композитора који су се удруживали у поменуте групе и ансамбле,<sup>1007</sup> рецепција Остерцовог стваралаштва била је крајње добра међу професионалним писцима о музици, и то најпре из пера његових ученика. Композитор Карол Пахор још је 1953. године објавио чланак под насловом *Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc*,<sup>1008</sup> док Маријан Липовшек у години одржавања првог међународног фестивала савремене музике у Југославији, Музичког бијенала Загреб (1961), пише: „Slavko Osterc je prvi među nama raskinuo sa romantičarskim tradicijama. Bio je to kompozitor koji je shvatio značaj novije estetike, koji je bez kompromisa krenuo tim novim putem, iako taj put nije bio toliko jedinstven koliko bi iziskivalo stvaranje savršenih, izgrađenih umetničkih dostignuća“.<sup>1009</sup> Само неколико година касније (1966) Липовшек у часопису *Zvuk* објављује чланак под насловом *Slavko Osterc*, у којем бележи и ово:

„Zar Osterc nije bio za Slovence, a danas je to i za sve Jugoslovene, kompozitor čiji se značaj teško može uporediti sa drugim našim stvaraocima? Njegove novine i danas su novine, ni izdaleka dovoljno priznate, proučavane, analizirane, izvođene [...]. U našoj zemlji na muzičkom području nije bilo još jednog sličnog stvaraoca. Postojali su možda neki po celokupnoj potenciji pronicljiviji, kao Slavenski, ili šire obrazovani, kao Milojević, ili spretniji i elastičniji, kao Živković. Ali u smislu ovakve beskompromisne estetike, u smislu vanredne ujednačenosti stila, u smislu neobično jasnog raščćenja i razvoja koji je potpuno logično preuzimao ranija dostignuća i upotpunjavao ih, upotrebljavao i poboljšao, takvog razvoja koji zapažamo zaista samo kod velikih muzičara koji od početka do kraja streme jednom cilju, takvih kompozitora pored Osterca u njegovo vreme nije bilo među nama“.<sup>1010</sup>

---

поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2010, 179–192.

<sup>1007</sup> Матјаж Барбо наводи да су чланови групе Про музика вива у Славку Остерцу заиста видели идеолошку фигуру. Према Барбоовим речима, Остерцово име налазило се и спомињало у готово свим програмским записима групе, од Статуга, па све до концертних књижица, коментара, интервјуа чланова и тако даље. Видети у: Matjaž Barbo, Slavko Osterc kot mit avantgarde šestdesetih let, нав. дело.

<sup>1008</sup> Karol Pahor, Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc, *Delavska enotnost*, 12–6, 1953, 4.

<sup>1009</sup> Marjan [sic!] Lipovšek, Slovenska posleratno muzičko stvaralaštvo, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 458.

<sup>1010</sup> Marijan Lipovšek, Slavko Osterc, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 68, 1966, 325.

Имајући то у виду не треба да чуди што је и у Програмској књижици првог Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци уз име Славка Остерца наведено да је реч о изразитом музичком револуционару, који је следио Шенберга, Хиндемита и Хабу, њихов конструктивизам, атоналност, атематизам и четвртстепенски систем, а потом изградио сопствени стваралачки израз, којим је утицао на генерације младих словеначких аутора.<sup>1011</sup>

Као што смо споменули, за само три године на ФСКМ-у је изведено чак осам остварења Славка Остерца. Посебно се издваја једно од кључних остварења Остерцовог зрелог стила, *Нонет за камерни ансамбл* (1937), изведено пре тога и на МБЗ-у 1961. и на опатијском Симпозијуму 1962. године (Видети поглавље о МБЗ-у). Уз *Нонет*, на ФСКМ'63 представљене су и Остерцове *Мале песме за Ирену за тенор, саксофон, рог, виолу и клавир* (1935), које у потпуности потврђују овог композитора „[...] као мајстора вокално инструменталних и тембровско-концертантних комбинација [...]“.<sup>1012</sup> (прев. ММ)

Остерцов *Дувачки квинтет* (1932), изведен на ФСКМ'64, заједно са *Пет самоспева за сопран и клавир* (?), који, иако укључују секундне и квартне хармоније, ипак остају у границама тоналности,<sup>1013</sup> те са *Прављницама за клавир* (1937), посвећеним пијанисти и његовом ученику Маријану Липовшеку, које се истичу импресионистичким третманом клавира, приказују Остерца као модернисту који се није према традицији по сваку цену односио ‘рушилачки’, већ је знао да изгради особену синтезу старог и новог. Његов модернизам кретао се између умереније струје експресионизма, а због склоности ка контролисаним структурама, били су му доста блиски и принципи неокласицизма, будући да је, према тумачењу Андреја Ријавца, Славко Остерц ипак пре свега био „[...] pristalica čiste muzike, tako karakteristične za neoklasicizam, ili u nešto produbljenom vidu tipične za novu stvarnost, od koje opet nije daleko do reducirane ekspresivnosti poznog ekspresionizma“.<sup>1014</sup> То доказује и чињеница да се Остерц (иако прашки ђак) никада није у потпуности препустио дванаесттонској техници, коју, истина, наилазимо у траговима у неким његовим остварењима, као на пример у *Симфонијском ставу* (1936), или у опери *Крог с кредо* (1929), у којој је,

---

<sup>1011</sup> Igor Andrejčič (ур), нав. дело.

<sup>1012</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, нав. дело, 205–206.

<sup>1013</sup> Igor Andrejčič (ур), нав. дело.

<sup>1014</sup> Andrej Rijavec, Slavko Osterc – ekspresionista?, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 3, 1983, 9.

према сопственим речима, само реферирао на неке дванаесттонске хармоније.<sup>1015</sup> С тим у вези, у Програмској књижици ФСКМ'65 управо се истиче како су за треће издање овог фестивала селектори одабрали дела Славка Остерца из његовог класицистичког раздобља.<sup>1016</sup> У питању су били *Концерт за виолину, виолу, виолончело и клавир* (1929), *Сонатина за два кларинета* (1929), као и најзапаженији, *Концерт за виолину и седам инструмената* (1928), посвећен Остерцовом професору Карелу Болеславу Јираку, а који Андреј Ријавец оцењује као „[...] прво савременије концертантно дело у словеначкој музичкој литератури“.<sup>1017</sup> (прев. ММ) Дакле, можемо приметити да су се селектори ФСКМ-а већ за прва три издања овог фестивала потрудили да дају својеврсни пресек стваралаштва Славка Остерца, обухватајући и радикалнију и умеренију стваралачку фазу овог композитора. Уз то, необичне комбинације инструмената које је, како видимо, Остерц спроводио у поменутиим делима, сасвим су погодовале профилу овог фестивала, чија је идеја, између осталих, садржана и у томе да камерни жанр афирмише као једно од свакако најадекватнијих жанровских поља за музичке иновације.

Треба истаћи да је на ФСКМ'63 (сасвим оправдано) изведено дело још једног класика југословенске модерне. У питању је Мариј Когој, који, међутим, није ушао у 'статутно правило' фестивала, као што је то био случај са Остерцом и Славенским. Но, очигледно није случајно што су се селектори одлучили да на програм фестивала савремене музике укључе дело Марија Когоја, будући да је он вероватно био једини југословенски композитор који је остварио директан контакт са Арнолдом Шенбергом.<sup>1018</sup> Наиме, након студија код Франца Шрекера (Franz Schreker) у Бечу, Когој је током једног семестра похађао курс из инструментације у оквиру Шенберговог семинара за композицију под називом *Шварцвалдска школа*. Имајући ово у виду, Драготин Цветко наводи да је врло могуће да су се прве експресионистичке тенденције на целокупном јужнословенском простору реализовале управо кроз стваралаштво Марија Когоја, о чему сведочи његово ремек-дело, опера *Чрне маске* (1924–1927). Иначе, на ФСКМ'63 изведено је Когојево дело *Пијано – шест клавирских композиција*,

---

<sup>1015</sup> Наведено према: Gregor Pompe, нав. дело, 91.

<sup>1016</sup> Партитура овог дела у том тренутку није постојала у Словенији, па ју је за ову прилику Иво Петрић реконструисао на основу записа деоница инструмената. Видети у: Igor Andrejčič (ур), нав. дело.

<sup>1017</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, нав. дело, 204.

<sup>1018</sup> Овом приликом истичемо и да су током међуратног периода тројица српских композитора, Димитрије Биволаревић, Петар Стајић и Милан Ристић, чланови неформалне Групе атоналних композитора (ГАК), такође ступили у везу са Арнолдом Шенбергом, додуше на нивоу кореспонденције. Више о томе у: Бојана Цвејић, Димитрије Биволаревић Хекоа: *Други гудачки квартет*. Од дела до аутора, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 15, 2000, 60–73.

а будући да је настајало у периоду од 1913–1922. године, оно осликава најразличитије утицаје, од првих романтичарских, па све до бечких експресионистичких година овог композитора.<sup>1019</sup>

Уколико је извођење дела Славка Остерца на ФСКМ-у донекле било потпуно очекивано, имамо ли на уму чињеницу да је још деценију раније отпочето са указивањем на значај савремености његове музике за развој послератне модерне, укључивање стваралаштва Јосипа Славенског указивало је на још један аспект целокупне манифестације. Наиме, осим што је (као и Остерц) Јосип Славенски представљао прототип модернистичког композитора на којег је требало надовезати се, ‘заступљеност’ овог музичког уметника на ФСКМ-у можемо тумачити и као интенцију организатора да се обезбеди југословенски карактер ове манифестације, што је, сходно културној политици, свакако било пожељно. Осим тога, не треба занемарити ни улогу Ладислава Вереша, јер, ако знамо да је био изузетно наклоњен истраживању локалног фолклора Словеније, Хрватске и Мађарске, чини се да није неоправдано претпоставити да је први човек фестивала имао и личне афинитете према Јосипу Славенском, као музичком ствараоцу коме је фолклор био исходишна тачка.

Као и у случају Остерца, у већини написа о Јосипу Славенском, примећујемо да се његово стваралаштво већ 1960-их година (с правом) доживљавало као један од врхунаца југословенских модернистичких стремљења током протеклих деценија. Тако, рецимо, музиколог Крешимир Ковачевић, само четири године после смрти Славенског, у књизи *Hrvatski kompozitori i njihova djela* (1960), бележи: „Smjelošću izražajnih sredstava, kojima je oblikovao svoje sadržaje, Josip Slavenski uvrstio se među najsuvremenije naše kompozitore i pridonio, da naša muzika ne samo definitivno prekine s romantičkim tradicijama prethodnog razdoblja, nego i da stane uz bok razvoju evropske muzičke kulture“.<sup>1020</sup> Ништа мање поштовања према Јосипу Славенском не изражава ни Властимир Перичић, који поглавље о овом композитору у књизи *Muzički stvaraoci u Srbiji* из 1969. године започиње речима да је Славенски „[j]една od najsnažnijih i najoriginalnijih ličnosti celokupne jugoslovenske muzike [...]“,<sup>1021</sup> док две године раније (1967), Петар Бингулац у часопису *Pro musica* пише: „Славенски је централна музичка личност нашег музичког збивања у XX веку, која неодољиво привлачи све оне који

---

<sup>1019</sup> Ово дело је први пут у целости изведено тек на ФСКМ'77, тако да не знамо са сигурношћу колико је од ових шест комада изведено на ФСКМ'63.

<sup>1020</sup> Krešimir Kovačević, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, нав. дело 411.

<sup>1021</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, нав. дело, 485.



воле музику“.<sup>1022</sup> Особеном синтезом специфичног третмана фолклорног материјала из различитих крајева Балкана у комбинацији са експресионистичким музичким језиком, чији тонални план из политоналности каткада прелази у атоналност или модалност, уз неретку употребу пентатонике, Славенски се у повест југословенског међуратног модернизма уписао као изразито јединствена музичка појава. Уз то, он је био и (на шта смо и раније указали) први композитор на јужнословенском простору који је експериментисао са електроником, о чему сведочи његово остварење *Музика у природном тонском систему* (1937) које укључује електронске инструменте Траутонијуме. На модерност и виталност музике Јосипа Славенског, као и на потенцијалне разлоге из којих су челни људи ФСКМ-а одлучили да уз Остерцово, Славенсково стваралаштво буде представљено као камен темељац југословенског музичког модернизма, можда најбоље указују закључци музиколога Еве Седак, која говори о својеврсној трослојној поетици Јосипа Славенског. Наиме, Ева Седак истиче да је у стваралаштву овог композитора немогуће установити одмењивање интереса на релацији традиција – нови звук, те да су три основне категорије музике Славенског – идентификација с постромантичарским, експресионистичким, неоимпресионистичким и необарокним, идентификација с националним идиомом, те идентификација с тенденцијама новог звука, трајно и истовремено присутне у његовом опусу, при чему њихов распоред утиче на особеност сваког дела.<sup>1023</sup>

У периоду од 1963. до 1965. на ФСКМ-у изведено је шест остварења из опуса Јосипа Славенског (по два сваке године), а могло би се рећи да је њихов избор био сасвим адекватан. Наравно, треба истаћи чињеницу да пуноћа стваралачког израза Јосипа Славенског најефикасније долази до изражаја у његовим оркестарским и великим вокално-инструменталним формама, којима, међутим, сходно пропозицијама и концепцији ФСКМ-а, у Раденцима није било места. Након успешне реакције на *Други гудачки квартет* са првог МБЗ-а, ово остварење, познато и као *Лирски квартет*, „[...] у којем се осебјно преплићу folklorna tematika s antiromantičkim izražajnim sredstvima, mjestimice ekspresionističkih boja [...]“,<sup>1024</sup> нашло је место и на ФСКМ'63. Исте године изведено је и Славенсково дело *Са села – квинтет за флауту, кларинет, виолину, виолу и виолончело* (1925), које се истиче вођењем мелодије у паралелним секундама, чиме је композитор врло оригинално дочарао праксу народног музицирања појединих

<sup>1022</sup> Петар Бингулац, Јосип Славенски, протагониста модерне музике, *Pro musica*, 24, 1967, 11.

<sup>1023</sup> Eva Sedak, *Josip Slavenski: skladatelj prijelaza*, prvi svezak, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb – Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1984, 225.

<sup>1024</sup> Krešimir Kovačević, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, нав. дело, 418.

крајева. Музиколог Ева Седак истиче да су баш ова два дела (*Лирски квартет* и квинтет *Са села*) најзначајнија и најзрелија камерна остварења у опусу Славенског у периоду од 1925. до 1936, што на извештајан начин говори и чињеница да их у својој монографији о Славенском ауторка разматра у оквиру поглавља под насловом *Osamostaljenje folklornog uzorka*.

Оба дела Јосипа Славенског која су изведена на ФСКМ'64 – *Славенска соната за виолину и клавир* (1924) и *Музика 38 за камерни оркестар* (1938) – сведоче о јединственој синтези народног мелоса и пентатонике у комбинацији са политоналним акордским структурама које доприносе стварању архаичног угођаја. То посебно долази до изражаја у *Славенској сонати*, посвећеној прослављеном југословенском виолинисту Златку Балоковићу, у којој ни у клавирској деоници не мањка модернистичког израза, оличеног кроз употребу кластерских структура. О важности ових дела сведочи и то да је *Славенска соната* на репертоар ФСКМ'64 уврштена након што је изведена на опатијском Симпозијуму (1962), док је *Музика 38* по извођењу на ФСКМ'64, наредне године изведена на трећем МБЗ-у (1965). Тим поводом Петар Бингулац је навео следеће: „*Muzika 1938* bila je trijumfalno izvedena prošle godine na Festivalu kamernе muzike u Slatini Radencima, zatim je bila izvedena i u inostranstvu s velikim uspehom, a isto tako i na ovogodišnjem Muzičkom bijenalu u Zagrebu. Slušaoci su bili zadivljeni i iznenađeni mnogim i danas još svežim novinama stila, jezika i zvuka“.<sup>1025</sup>

Из опуса Славенског на ФСКМ'65 изведене су *Пјесме моје мајке за алт и гудачки квартет* (1940) и *Југославенска свита оп. 2* (1921). С обзиром на то да је композитор прво дело означио као свој *Четврти гудачки квартет* са додатим гласом, Петар Бингулац указује на извесне сличности у композиционим решењима Славенског и Шенберга, који је такође у свој *Други гудачки квартет оп. 10* (1908), укључио вокалну деоницу. Међутим, док код Шенберга, како запажа Бингулац, певање углавном не одређује битно форму, код Славенског „[...] pesme vladaju i formom i sadržajem, tako da se izvođači gudači ponegde zadovoljavaju ulogom pratilaca“.<sup>1026</sup> Четири става овог *Квартета* представљају четири контрастно распоређене, брижљиво обрађене песме из међимурског фолклора, а „[...] po jednostavnosti sloga i stupnju poistovjećenosti s folklornim idiomom jedan su od vrhunaca cjelokupnog opusa

<sup>1025</sup> Petar Bingulac, Josip Slavenski – deset godina posle smrti: *Muzika 1938*, у: Vlastimir Peričić (ур), *Petar Bingulac. Napisi o muzici: studije i eseji*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 241.

<sup>1026</sup> Petar Bingulac, Josip Slavenski – deset godina posle smrti: *Pesme moje majke*, у: исто, 239–240.

Slavenskog“.<sup>1027</sup> Уз то, посебно треба истаћи трећу песму (*Имала је мајка три једине кћерке*), где је композитор на народни текст компоновао сопствену мелодију, што није тако чест пример у музичкој литератури. С друге стране, када је реч о избору селектора за ФСКМ'65, стављајући у програм Славенскову *Југословенску свиту*, нема се шта замерити, будући да се у литератури ово дело, иначе са врло карактеристичним насловима ставова – *Tema con improvisazioni, Scherzo balcanico, Adagio religioso, Danse yougoslave* – неретко наводи као најзначајније остварење из клавирског опуса Јосипа Славенског.

Поводом ФСКМ'65, критичар Кристијан Укмар поставио је питање опстанка обавезног извођења дела Славка Остерца и Јосипа Славенског у оквиру овог фестивала, док је наредне године Примож Курет истакао да, иако нема сумње да је правилно то што се фестивал одужује двојици наших класичара, можда би ипак било боље „[...] da se ona njihova dela koja su imala prigodni karakter i kojima i oni sami nisu posvećivali veću pažnju prenesu u simpozijumski deo festivala“.<sup>1028</sup> Не желећи да умањи значај ових композитора, Кристијан Укмар наводи да аргументи за извођење Остерцових и Славенскових дела, као што су близина њихових родних места Раденцима, или извесне годишњице рођења и смрти, нису чињенице које би означавале „[...] праву, истинску вредност и значење музичког стварања и комуницирања“.<sup>1029</sup> (прев. ММ) С тим у вези, Укмар подвлачи и то да, „[...] ако погледамо истински ствари у образ с тог гледишта, сазнајемо да то вече [мисли на вече када је уприличен концерт Остерца и Славенског – прим. ММ] није означило оно, што би се могло назвати правом савременом музиком, која налази пут до данашњег човека са свим његовим проблемима и тежњама“.<sup>1030</sup> (прев. ММ) Не знамо да ли је Павле Стефановић имао увид у овај Укмаров текст, у којем словеначки критичар не показује разумевање за даље извођење остварења Остерца и Славенског, али је очигледна Стефановићева ‘одбрана’ ове двојице аутора (из исте године), у којој наглашава да су они „[...] наше музичко стваралаштво, сваки на свој начин, увели равноправно у заједницу европског савременог музичког изражавања“.<sup>1031</sup> Не треба изгубити из вида да је Павле Стефановић имао прилике да лично упозна Славенског, што је додатно могло да га

<sup>1027</sup> Eva Sedak, *Josip Slavenski: skladatelj prijelaza*, нав. дело, 135.

<sup>1028</sup> Dr Primož Kuret, *Četvrti festival savremene kamernе muzike u Slatini – Radencima*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 70, 1966, 696.

<sup>1029</sup> Kristijan Ukmar, *Pet skladb Osterca in Slavenskega. Uvodni koncert festivala sodobne komorne glasbe v Radencih*, *Delo*, 26. 09. 1965, 6.

<sup>1030</sup> Исто.

<sup>1031</sup> Павле Стефановић, Идејни значај једног фестивала камерне музике, *Политика*, 7. 11. 1965, 18.

увери у снажну особеност уметничког израза и непоколебљивост модернистичке природе овог југословенског композитора.

Иако се јесу могла чути извесна негодовања о обавезном извођењу Остерца и Славенског, ФСКМ је наставио да представља дела ове двојице међуратних модерниста. Увидом у репертоар, примећујемо да су (уз изузетак 1968. године када је само Славенски изостао са репертоара) закључно са 1972. годином, дела Остерца и Славенског била извођена сваке године, при чему се константно указивало на важност ових аутора за Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци. Тако ће Ладислав Вереш у разговору о фестивалу, вођеном 1971. године за лист *Vestnik*, истаћи како су Остерц и Славенски исходна тачка фестивала у Раденцима.<sup>1032</sup> Међутим, даљи увид у репертоар показује нам да се од 1973. године ипак прекида са континуитетом извођења Остерца и Славенског, при чему то неће утицати да се дела ових аутора и даље из године у годину повремено (и то не тако ретко) појаве на репертоару. Као што су се раније поменуте групе младих словеначких композитора распале у тренутку када су њихови чланови стасали и изградили препознатљив и особен музички израз, тако и одустајање од обавезног извођења Остерца и Славенског на ФСКМ-у можемо читати из перспективе тога да је југословенска послератна модерна, која је требало да следи пут ових међуратних модерниста, на известан начин освојена. Ипак, да су ова двојица композитора, могли бисмо рећи, трајно остала урезана у концепт ФСКМ-а, говори чињеница да је, на пример, критичар Душан Лопарник 1983. године (дакле двадесет година по оснивању ФСКМ-а), своју фестивалску критику започео тиме како се фестивал одржава у крају који је богат музичком традицијом, и то посебно захваљујући Славку Остерцу и Јосипу Славенском.<sup>1033</sup> Осим тога, године 1991. у оквиру Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци, уприличен је симпозијум о Славку Остерцу, поводом педесет година од смрти овог, без сумње, најистакнутијег композитора (словеначке) Помурске регије.

*Класици југословенске савремене музике на репертоару раденачког Фестивала (1963–1965) – post scriptum*

Композитори Славко Остерц и Јосип Славенски били су, скоро па вршњаци (Остерц је рођен 1895, а Славенски 1896. године). О њиховом познанству и пријатељству сведочи богата кореспонденција којом се бавио музиколог Драготин Цветко, откривши да прво

<sup>1032</sup> Ludvik Kovač, нав. дело, 8.

<sup>1033</sup> Dušan Loparnik, Radenci 83 – enaindvajsetič, *Vestnik*, 39, 6. 10. 1983, 5.

сачувано писмо Јосипа Славенског, односно његове жене Милане, упућено Славку Остерцу потиче из 1929. године, у којем она Остерца обавештава да је Славенски отпутовао у Берлин на премијеру *Балканофоније*, те му упућује молбу да вест о том концерту пренесе у љубљанској штампи.<sup>1034</sup> Цветко још наводи и то да је сигурно Славенски био тај који је Остерца прикључио Југословенској секцији Међународног друштва за савремену музику, будући да је у њему деловао још од 1922. године. Њихова преписка у вези са активностима у овом Удружењу врло је богата, при чему можемо да закључимо да су Остерц и Славенски били међу главним селекторима југословенског репертоара за концерте и фестивале Међународног друштва за савремену музику, који су се током међуратног периода организовали у водећим европским центрима.<sup>1035</sup> Према наводима музиколога Катарине Бедине, делатност Остерца и Славенског при Међународном друштву за савремену музику, у оквиру којег посебно треба издвојити организовање такозваног Првог фестивала савремене југословенске музике у Београду (1928), били су кључни за њихово професионално зближавање.<sup>1036</sup> Осим што су блиско сарађивали, двојицу међуратних југословенских модерниста повезује и то што су се обојица школовала у Прагу. Уз то, дела обојице композитора привлачила су пажњу еминентних музичких издавача (попут Универзала из Беча или Шота из Мајнца<sup>1037</sup>), на водећим европским фестивалима добијала бројна признања, што је и Славка Остерца и Јосипа Славенског још за живота учинило признатим музичким ствараоцима, не само у домаћој, већ и у међународној јавности.

---

<sup>1034</sup> Dragotin Cvetko, Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom, *Arti Musices: hrvatski muzikološki zbornik*, 3, 1972, 65.

<sup>1035</sup> Посебан догађај у оквиру Југословенске секције Међународног друштва за савремену музику представљао је такозвани Први фестивал савремене југословенске музике, а који је Славко Остерц видео као 'највећи плус у развоју наше модерне'. Реч је, заправо, о две концертне вечери, камерној и оркестарској, приређене у Београду 1928. године. На првом концерту изведени су *Квартет са Марцијом* Миховила Логара, *Концертно* Франа Лотке, *Химна о човеку* Јована Бандура, *Три песме из Јужне Србије* Милоја Милојевића, *Мала клавирска свита* Предрага Милошевића, а на другом *Карневал* Антуна Добронића, *Сунчана поља* Благоја Берсе, *Два плеса* Стевана Христића и *Балканска симфонија* (под тим именом наведена) Јосипа Славенског. Видети у: Slavko Osterc, Prvi festival sodobne jugoslovanske muzike, *Nova muzika*, 1/3, 1928, 22.

<sup>1036</sup> О написима Славка Остерца о Јосипу Славенском писала је музиколог Катарина Бедина. Видети у: Katarina Bedina, Josip Slavenski v publicistici Slavka Osterca, *Muzikološki zbornik*, XXII, 1986, 53–58.

<sup>1037</sup> О богатој преписци коју је Славенски водио са директорима издавачке куће Шот, видети у: Мелита Милин, *Јосип Славенски у преписци са Лудвигом и Вилијем Штрекером, директорима издавачке куће Шот из Мајнца*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2020.

## V 8. Савремена југословенска музика на репертоару раденачког Фестивала (1963–1965)

Како у периоду 1960-их година још увек није могао бити довољно изграђен однос према послератном домаћем стваралаштву, какав је постојао према међуратном модернизму, музички критичар Кристијан Укмар навео је да у оквиру програма Савремена југословенска музика у склопу Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци, није нужно уврстити најистакнутија остварења, као што је то случај са програмом Класици савремене југословенске музике.<sup>1038</sup> Поставља се питање да ли је Укмар овиме концепт фестивала у Раденцима видео као потенцијално приближавање идејној концепцији опатијске Трибине, на којем (би) се из године у годину вршио преглед, односно филтрирање актуелног, у овом случају, искључиво камерног музичког стваралаштва, а чини се да то за овај репертоарски сегмент и јесте било једино могуће решење. Наиме, циљ ФСКМ-а, „[...] приказати неоспорна уметничка дела савременог камерног музичког стваралаштва, како код нас, тако и у свету“,<sup>1039</sup> (прев. ММ) без сумње је адекватно оствариван кроз претходна два репертоарска сегмента – Класици савремене музике и Класици југословенске савремене музике. Међутим, како је трећим репертоарским сегментом, Југословенска савремена музика, предвиђено (неретко и премијерно) извођење најновијих остварења домаћих композитора, тешко да би тај део програма могао да се уклопи у прокламовану тезу о ‘неоспорним’ камерним делима. Тако долазимо до закључка да овај део репертоара уопште није ни био ‘покривен’ садржајем незваничног Статута ФСКМ-а, па нам стога критеријуми селекције остају прилично упитни, а запажања Кристијана Укмара сасвим оправдана. Таква недовољна дефинисаност овог дела репертоара резултирала је тиме да програм Савремена југословенска музика заиста није много одударао од онога што је представљала ЈМТ; другим речима, много је ближи био својеврсном ‘музичком сајму’ него манифестацији савремене музике са јасно постављеним критеријумима селекције.

Први човек фестивала, Ладислав Вереш, поводом петогодишњице ФСКМ-а (1968) изјавио је:

„Посебна вредност те музичке манифестације је настојање њених организатора за продором домаћег савременог стваралаштва, те у том смислу за сваки фестивал наручују композиције домаћих аутора. Та

<sup>1038</sup> Kristijan Ukmar, *Nova jugoslovanska dela...*, нав. дело, 5.

<sup>1039</sup> Prireditveni odbor, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1963*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

иницијатива заиста је драгоцену у оквиру данашњег стања наше камерне музике, тако да овај фестивал представља једну од ретких прилика у оквиру којих посетиоци могу да слушају најновија камерна дела наших композитора“.<sup>1040</sup> (прев. ММ)

Иако је јасно да Ладислав Вереш овим исказом није имао на уму да представи ФСКМ као место на коме се искључиво приређују премијере дела домаћих композитора,<sup>1041</sup> треба ипак подвући да је програмска селекција некада била и доста флексибилнија, о чему, на пример, сведочи остварење *Пробуђене сенке* (1954) Душана Радића, изведено на ФСКМ'63, а настало готово деценију раније. Иначе, на три концерта југословенске савремене музике у оквиру ФСКМ-а (1963, 1964. и 1965. године) нашла су се остварења четрнаесторице југословенских композитора, и то из три водећа центра (по четворица из Србије и Хрватске и шесторица из Словеније). Ова статистика нам говори да је у годишњем просеку на Фестивалу савремене камерне музике Слатина Раденци било представљено мање од петоро домаћих аутора, што је изузетно мало у односу на Бијенале и Трибину, али, очигледно оправдано ‘камерном’ концепцијом раденачког фестивала.

Необично је то што *Zvuk*, тада најугледнији југословенски музички лист, није објавио приказ првог фестивала у Раденцима, па су посредством овог часописа информације о ФСКМ-у, те о послератним делима југословенских аутора са раденачког репертоара, читаоци могли да добију тек наредне, 1964. године. Аутор приказа ФСКМ'64 за *Zvuk* био је Примож Курет, који је о концерту савремене југословенске музике забележио да је илустровао велику хетерогеност домаћег камерног музичког стваралаштва, те да би концерти овог фестивала убудуће „[...] trebalo da nose čvrsto jugoslovensko obeležje, jer je konačno sasvim jasno da moramo pre svega sami da programiramo domaća dela“.<sup>1042</sup> С тим у вези, анонимни аутор листа *Delo* је поводом концерта југословенског послератног музичког стваралаштва у оквиру ФСКМ'64 истакао да се линија југословенске савремене музике кретала од употребе фолклорних мотива у *Првој рапсодији за виолину и клавир* (1955) Маријана Липовшека, до *Сонате за обоу и клавир* (1959) Милка Келемена, „[...] у којој је аутор почео да се изражава радикалним музичким средствима (пунктуална техника, препарирани клавир,

<sup>1040</sup> Ladislav Vörös, *Sodobna komorna glasba v Radencih*, нав. дело, 8.

<sup>1041</sup> То, уосталом, у тексту о ФСКМ-у из 1977. године, Вереш и потврђује, наводећи да је за 15 година овог фестивала, поред 157 дела иностраних композитора, изведено 187 остварења југословенских композитора, од чега су само 33 била премијерна извођења. Видети у: Ladislav Vörös, *Radenci 77...*, нав. дело, 7.

<sup>1042</sup> Primož Kuret, *Slatina-Radenci 1964*, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 64, 1965, 446.

итд)“.<sup>1043</sup> (прев. ММ) На ФСКМ-у 1965. године, Павле Стефановић изразио се у далеко позитивнијем тону у односу на ранија запажања Приможа Курета, закључивши да је концерт југословенске савремене музике био на „[...] istinski evropskom nivou, u pravom i punom smislu te reči, bez ikakvog jugoslovenskog lokal-patriotskog gledanja kroz prste i onog često praktikovanog a u stvari uvredljivog izvinjavanja da je dobro i odlično ‘za naše prilike’ i ‘pod našim uslovima’“.<sup>1044</sup>

### **V 8. 1. Композитори из Србије на раденачком Фестивалу**

Српско послератно камерно стваралаштво је у оквиру прва три издања ФСКМ-а представљено делима четворице аутора: Јосипа Калчића, као припадника старије генерације, и млађих композитора, Енрика Јосифа, Душана Радића и Петра Бергама (преглед свих дела композитора из Србије на прва три ФСКМ-а видети у Прилогу 13, стр. 424). Оно што повезује ову четворицу аутора јесте тежња ка изградњи специфичног модернистичког начина изражавања, али не уз беспоговорно приклањање актуелним модернистичким композиционим техникама.

У програм ФСКМ'63 уврштени су најмлађи од поменутих композитора, Душан Радић и Петар Бергамо. Из опуса Душана Радића, коме је, како пише Труда Рајх, био својствен „[...] moderni način izražavanja, koji je, međutim, daleko od onoga što danas nazivamo avangardizmom“,<sup>1045</sup> изведен је циклус *Пробуђене сенке за флауту и сопран оп. 13. бр. 1* (1954). Одлука селектора о извођењу Радићевих соло песама могла би се сматрати сасвим оправданом и адекватном, узмемо ли у обзир чињеницу да је, према тумачењу музиколога Ане Стефановић, овај жанр на почетку друге половине двадесетог века добио један од својих најкарактеристичнијих модернистичких аспеката управо у опусу Душана Радића.<sup>1046</sup> Иако је дело писано према стиховима народне поезије Манџурије, Бурме и Индонезије, Радић није користио народни мелос ових источних култура, већ се определио за једноставни дијатонски, повремено модално оријентисан хармонски језик, у коме је глас конципирао као својеврсни мелодијски речитатив. У таквом тоналном оквиру, како наводи поменута ауторка, хармонски ток

---

<sup>1043</sup> [Kristijan Ukmar], Dva dneva, trije koncerti. II. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 23. 09. 1964, 5.

<sup>1044</sup> Павле Стефановић, Идејни значај једног фестивала камерне музике, нав. дело, 18.

<sup>1045</sup> Truda Reich, нав. дело, 276.

<sup>1046</sup> Ана Стефановић, Соло песма: преглед, нав. дело, 392.



остао је монохроман, захваљујући спором хармонском ритму али и „[...] редукцији корпуса акорада и њихових веза на ‘репетитивно’ третиран модел“.<sup>1047</sup> Истакнимо чињеницу да Радићева инспирисаност далекоисточним културама није усамљена појава међу композиторима модернизма на европском или америчком тлу. Бројни амерички композитори (попут Хенрија Кауела, Колина Мекфија /Colin McPhee/, Цона Кејџа, Луа Херисона /Lou Harrison/, Филипа Гласа /Philip Glass/) путовали су у азијске земље, истражујући тамошње (музичке) културе,<sup>1048</sup> док је, на пример, српски композитор Рајко Максимовић током студијског боравка у САД-у (1965/66) испољио интересовање за јапанску хаику поезију.

Следеће дело композитора из Србије које је било изведено или било предвиђено да буде изведено у оквиру ФСКМ-а, јесте клавирско остварење *Variazioni sul tema interrotto on. 3* (1957) Петра Бергама, које, упркос томе што је писано као студентски рад, без сумње показује ауторово опирање академизованим начинима компоновања, а што се посебно види у хармонском језику, који је вођен до ивице атоналности. Такође, бројним и честим агогичким изменама, Бергамо демонстрира изразити осећај за низање најразличитијих тонских расположења, што у комбинацији са виртуозном ‘изломљеном’ клавирском линијом, чини ово дело технички веома захтевним. Када смо споменули да је Бергамово дело било предвиђено за програм ФСКМ-а, имали смо на уму податак у приказу ФСКМ'63 из пера извесног Б. Мовича, објављеног у часопису *Tribuna: list slovenskih študentov*, који говори да дело Петра Бергама заправо није изведено, већ је, како Мович наводи, наместо њега уврштена извесна (краћа) клавирска композиција Јанеза Матичича.<sup>1049</sup> С друге стране, у осталим текстовима посвећеним ФСКМ-у Бергамова се композиција убраја међу изведене на концерту овог фестивала, па стога није до краја јасно да ли је дело изведено или не. У сваком случају, ако и јесте дошло до одређених промена (које су свакако могле бити изазване само техничком природом, а никако елиминисањем Бергамовог остварења због уметничких критеријума), очигледно су се оне догодиле у последњем тренутку, с обзиром на

---

<sup>1047</sup> Исто.

<sup>1048</sup> Више о томе у: Маријана Коцић, *Дијалог истока и запада у опусима америчких композитора (Хенри Кауел, Колин Мекфи, Лу Херисон, Цон Кејџ)*, семинарски рад, ментор проф. др Драгана Стојановић-Новичић, Катедра за музикологију и етномузикологију – Факултет музичке уметности у Београду, Београд, шк. 2004/2005; Philip Glass, *Words without Music: a Memoir*, New York – London, Liveright Publishing Company A Division of W.W. Norton and Company, 2015.

<sup>1049</sup> Видети у: В. Мовић, *Festival sodobne komorne glasbe. Že v začetku dobri obeti*, *Tribuna: list slovenskih študentov*, 18/XIII, 16. 10. 1963, 8. Иначе, занимљиво је приметити да је чланак о првом ФСКМ-у нашао своје место и у оквиру студентског часописа Универзитета у Љубљани.

чињеницу да се у програму и Билтену ФСКМ'63 не налази име Јанеза Матичича, већ Петра Бергама.

На ФСКМ'64, односно ФСКМ'65 представљена су *Сновиђења за флауту, харфу и клавир* (1964) Енрика Јосифа и *Цикламе за тенор и камерни ансамбл* (1963) Јосипа Калчића. О Јосифовом умећу да без употребе авангардних техника компоновања створи дело које собом ипак носи модернистичко бреме свога времена, *Сновиђења* су можда најбоља илустрација. Поводом извођења овог дела у Програмску је књижицу ФСКМ-а уврштен коментар Стане Ђурић-Клајн о Енрику Јосифу, чије стваралаштво пионирка српске музикологије види као синтезу архаичних сазвучја, барокне полифоније, импресионистичких флуидности и модерних оштрина,<sup>1050</sup> док је фестивалска критика забележила да је посреди дело позноимпресионистичког, односно експресионистичког израза.<sup>1051</sup> Потврда уметничком квалитету Јосифових *Сновиђења* јесте и то што ће само два месеца по извођењу на ФСКМ-у 1964. године, бити уврштена и у репертоар опатијске Трибине (више о музичком језику овог дела било је речи у поглављу о ЈМТ).

Када је реч о Јосипу Калчићу и његовом делу *Цикламе* за које је композитор и аутор текста, важно је истаћи да је оно премијерно изведено на раденачком Фестивалу савремене камерне музике 1965. године. Међутим, упркос Лопарниковој критици за часопис *Sodobnost*, у којој су упућене похвале Калчићевом остварењу,<sup>1052</sup> али и упркос Перичићевој оцени да *Цикламе* „[...] svedoče o traženju savremenog, nonkonformističkog muzičkog izraza“,<sup>1053</sup> из данашње перспективе не може се рећи да је ово дело репрезентовало тадашње модернистичко камерно музичко стваралаштво у Србији. Стога, не би требало искључити и неке друге разлоге због којих се баш Јосип Калчић нашао на репертоару ФСКМ-а, а који се односе на потенцијално блиске Калчићеве контакте са учесницима овог фестивала. Подсећања ради, Калчић је композитор словеначког порекла, а своје студије, које ће, како ће се испоставити, завршити у Загребу (те се касније преселити у Београд), заправо је започео у Љубљани код Остерца и Шкерјанца. Такође, можда није занемарљива чињеница ни то што Јосип

---

<sup>1050</sup> Igor Andrejčić (ур), нав. дело. Уредник књижице је овај цитат преузео из: Josip Andreis, Dragotin Svetko, Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb, Školska knjiga, 1962, 707. Треба ипак напоменути да је своја запажања о Енрику Јосифу Стана Ђурић-Клајн забележила пре настанка дела *Сновиђења*.

<sup>1051</sup> [Kristijan Ukmar], Dva dneva, trije koncerti. II. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 23. 9. 1964, 5.

<sup>1052</sup> Borut Loparnik, Glasba. Radenci 1965, нав. дело, 1315.

<sup>1053</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, нав. дело, 163.

Калчић потиче из Трнича, места на северу Словеније, на педесетак километара од Раденаца.

Дакле, као што смо на почетку споменули, композитори из Србије на првим раденачким фестивалима нису били представљени авангардним остварењима, већ оним која су рефлектовала умеренији модернистички језик. То је, уколико се држимо Верешевог коментара, који гласи: „Начело фестивала [је – прим. ММ] да публици представља истински добру, савремену камерну музику, не гледајући на стилска усмерења. На фестивалу су претежно заступљени ‘мирнији’ музички токови, међутим ни авангардним ни експерименталним делима нису затворена врата“<sup>1054</sup> (прев. ММ) – било сасвим одговарајуће. Међутим, чињеница је да, уз изузетак *Сновиђења* Енрика Јосифа, ово није био репрезентативни узорак послератног камерног музичког стваралаштва у Србији, те да је Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци у првим годинама одржавања заиста остао ускраћен, и то не само у квантитативном смислу, за низ веома инвентивних остварења српских музичких стваралаца, попут, рецимо, *Гудачког квартета* (1950) или *Симфонијете за гудаче* (1957) Властимира Перичића, *Сонате Виза за кларинет и клавира* (1961) Зорана Христића, модернистички профилисаног *Гудачког квартета* (1962) Берислава Поповића или *Pentapth-a за сопран и камерни састав* (1963) авангардног композитора Владана Радовановића.

## V 8. 2. Композитори из Хрватске на раденачком Фестивалу

По бројности на ФСКМ-у композитори из Хрватске били су у рангу са ствараоцима из Србије, те су се за три издања раденачког фестивала својим делима представили Натко Девчић, Милко Келемен, Иво Малец и Рубен Радица (преглед свих дела композитора из Хрватске на прва три ФСКМ-а видети у Прилогу 14, стр. 424). Насупрот српском, видимо да је, када је реч о селекцији хрватског камерног стваралаштва, акценат био на авангардним композиторима који су се уписали у истинске носиоце Новог звука 1960-их година. На ФСКМ'63 представљени су Милко Келемен и његов студент Рубен Радица. Из Келеменовог опуса изведено је *Пет есеја за гудаче* (1959), које карактерише тенденција аутора да у додекафонски систем инкорпорира интервалске структуре фолклорне грађе. Ово дело је иначе првобитно написано за гудачки оркестар, а пет есеја одговарају пет различитим контрастним расположењима. Из опуса

---

<sup>1054</sup> Ludvik Kovač, нав. дело, 8.

Рубена Радице на програм ФСКМ'63 уврштено је авангардно остварење *Два комада за клавир оп. 6* (1961), изведено на опатијском Симпозијуму годину дана раније (видети поглавље о ЈМТ).

Значајније од првог било је друго Келеменово 'учешће' на ФСКМ-у, наредне године (1964), када је његова *Соната за обоу и клавир* (1959) доживела југословенску премијеру. Ово дело, које је, иначе, објавила издавачка кућа Шот, премијерно је било представљено 1960. године у Дармштату, а две године касније, у истом граду га је извео и чувени швајцарски обоиста Хајнц Холигер. Годину дана пре настанка ове *Сонате*, Келемен је, у сарадњи са Штокхаузенем у Дармштату компоновао *Студију соло за флауту* (1958), па се оба дела могу тумачити на линији тадашњих дармштатских постулата авангарде. Сâм Келемен истиче како *Соната за обоу и клавир*, која укључује пунктуалну технику и препарирани клавир, спада у групу оних дела насталих по његовом прикључењу Дармштату, како би, према сопственим речима „[...] sudjelovao u osvajanju novog materijala i izjednačio se s povijesnom situacijom“.<sup>1055</sup> Након мирног и медитативног клавирског увода, пијаниста превлачењем прстију преко жица инструмента најављује наступ обое, која у одређеним деловима музичког тока, својеврсним имитирањем гајди, доприноси фолклорном призвуку овог дела. Ова компонента, наравно, не умањују авангардност *Сонате*, напротив, технички веома захтевне деонице обое и клавира Келемен развија готово потпуно независно, трудећи се да, у типичном маниру модерничких експериментисања, испита крајње сонористичке могућности оба инструмента.

Дела композитора Ива Малеча, *Три стећка за камерни ансамбл* (1962/63), односно, како је композитор назначио, за састав од 12–14 извођача, и *Три минијатуре за Луиса Керола за камерни ансамбл* (1964), уврштена су у репертоар ФСКМ'64, односно ФСКМ'65, а упадљиво је да су, практично у исто време, била извођена и на другим фестивалима савремене музике у Југославији. Наиме, *Три стећка* су након извођења на ФСКМ'64 изведена на трећем МБЗ-у (1965), док су *Три минијатуре* на репертоар ФСКМ'65 доспеле по извођењу на ЈМТ 1964. године. О раденачком извођењу *Минијатура* нема много извора, али је занимљиво да су оне годину дана након ФСКМ-а изведене на концерту ансамбла Про музика вива у Љубљани (13. октобра 1965), па је том приликом Павел Шивиц забележио како су својим занимљивим звучним напетостима потврдиле успех са ФСКМ-а, чиме су се уписале у

---

<sup>1055</sup> Dvadeset pitanja Freda K. Prieberga, нав. дело, 42.

неколицину „[...] успешних ансамблских концертних тачки трајније вредности у југословенском савременом музичком стваралаштву“.<sup>1056</sup> (прев. ММ) С друге стране, иако заговорник авангарде, Малец у делу *Три стећка* показује својеврсну окренутост традицији, али не у смислу ублажавања свог авангардног музичког језика, већ на нивоу инспирације. Наиме, композитор инспирацију проналази у натписима на надгробним споменицима босанских богумила, чиме га недвосмислено повезујемо са настојањима српске композиторке Љубице Марић, која је међу југословенским композиторима практично била предводник овог музичко-модернистичког ‘оживљавања’ средњовековне културне баштине. Нема сумње да је париска средина учинила да Иво Малец у потпуности овлада савременим музичким језиком и тих година заправо постане једна од главних спона Југославије са Западом, што је потврдило и ово остварење, које је тадашња критика оценила као најуспелије на ФСКМ'65. Осим што је дневни лист *Delo* пренео да су међу композицијама које су следиле најновије стилске токове *Три стећка* била ‘најмоћнија’,<sup>1057</sup> Павле Стефановић у својој критици ФСКМ'64 оцењује Малецово дело као најуспелије на овом фестивалу, а указује и на везе са Љубицом Марић:

„Najviši domet duha i muzičkog jezika savremenosti na ovom festivalu ja vidim u filozofsko-poetskoj viziji Iva Maleca za bizarni sastav malog kamernog orkestra, u kompoziciji nazvanoj ‘Tri stećka’. Posle ‘Pesama prostora’ Ljubice Marić, ovo Malecovo delo iz 1962–1963. godine isključivo instrumentalnim sredstvima klasičnog orkestra uspostavlja jedan totalno novi zvučni kolorit, svojstven modernoj elektronskoj muzici, a taj novi tembrizacioni efekat, potresan i duboko human, eklatantan je argument u teorijskoj apologiji nove muzike kao novog vida iskazivanja drevnih prastarih i večitih istina čovekovih u svakom muzičkom jeziku i sistemu, kada se njime služi snažna i duboka ličnost“.<sup>1058</sup>

Иако ће у *Три минијатуре* Малец транспарентно демонстрирати употребу алеаторике, интересовање за ову композициону технику он је на својеврстан начин приказао и у *Три стећка*. Наиме, будући да је дело писано за, како је назначено, састав од 12 до 14 извођача, аутор је тиме пружио слободу у одлуци о тачном броју инструмената (12, 13 или 14) који ће приликом датог извођења бити укључени.

Са ФСКМ'65 треба још издвојити и хрватског композитора старије генерације, Натка Девчића, који се представио додекафонским остварењем *Одрази за камерни*

<sup>1056</sup> P[avel] Šivic, Uspešna propaganda sodobnih glasbenih poskusov, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 332, 6. 11. 1965, 411.

<sup>1057</sup> [Kristijan Ukmar], *Dva dneva, trije koncerti...*, нав. дело, 5.

<sup>1058</sup> Pavle Stefanović, *Drugi festival savremene kamernе muzike u Slatini Radencima*, нав. дело, 4.

*ансамбл* (1965), изведеним исте године (два месеца касније) и на Југословенској музичкој трибини у Опатији. Девчић овим делом на извештан начин доказује да се обрачунао са својим претходним интензивним интересовањима за фолклор (пре свега истарски), те се применом додекафонске технике уврстио у ред бројних хрватских аутора који су тих година и даље били прилично наклоњени овој композиционој техници класичне модерне (видети поглавље о ЈМТ). Попут Келеменове *Сонате за обоу и клавир*, и Девчићеви *Одрози* компоновани су у дармштатским круговима, међутим, критика ФСКМ-а поводом овог дела била је подељена. Док се ревносно критичар овог фестивала, Кристијан Укмар, није позитивно изразио о Девчићевим *Одрозима*, истичући да је композитор, не баш вештим коришћењем савремених композиционих техника поједине сегменте у музичком току учинио неразумљивим,<sup>1059</sup> а Примож Курет ово дело описао као покушај композитора који је у бити романтичар да пише модерно,<sup>1060</sup> Борут Лопарник закључује како је упркос модерној фактури *Одроза*, мисао композитора била сасвим јасна и логична.<sup>1061</sup>

Иако не увек позитивно оцењена, оваква селекција дела из камерног стваралаштва хрватских аутора недвосмислено сведочи о тенденцији ка представљању хрватске авангарде тога доба. О томе на извештан начин говори и податак да су сва четворица аутора била међу најизвођенијима на загребачком Бијеналу – до оснивања ФСКМ-а, Девчић, Келемен и Малец нашли су се на оба МБЗ-а (Радица није на првом, али јесте на другом). У том смислу, може се констатовати да је одабир дела хрватских композитора за репертоарски сегмент ФСКМ-а, под називом Југословенска савремена музика, заиста био далеко прихватљивији наспрам селекције српских композитора. С друге стране, оваквој селекцији хрватских аутора могла би се замерити њена искључивост, односно, пласирање само једне, у овом случају авангардне струје, од многобројних које су биле заступљене у хрватској послератној музици, а имајући притом у виду и идеју ФСКМ-а као места за представљање најразноврснијих стилских и композиционо-техничких тенденција младих аутора.

---

<sup>1059</sup> Kristijan Ukmar, *Nova jugoslovenska dela...*, нав. дело, 5.

<sup>1060</sup> Dr. Primož Kuret, *Nejasna utemeljenost...*, нав. дело, 444.

<sup>1061</sup> Borut Loparnik, *Glasba. Radenci 1965*, нав. дело, 1315–1316.

### V 8. 3. Композитори из Словеније на раденачком Фестивалу

Дела словеначких композитора, рекло би се, очекивано, била су најбројнија на програмима Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци. У периоду од 1963. до 1965. године изведено је осам остварења шесторице аутора, међу којима су били припадници старијих генерација, односно рођених у првој деценији двадесетог века, који су са собом носили и међуратно стваралачко искуство (Луцијан Марија Шкерјанц, Павел Шивиц и Маријан Липовшек), те млађи аутори, рођени 1920-их и почетком 1930-их година прошлог века (Примож Рамовш, Павле Мерку и Иво Петрић /преглед свих дела композитора из Словеније на прва три ФСКМ-а видети у Прилогу 15, стр. 424/).

У поглављу о генези ФСКМ-а представили смо бројне активности Павела Шивица које смо тумачили у контексту комплексних процеса који су водили оснивању фестивала савремене музике, а такође, указали смо и на Шивицову вишеструку улогу у оквиру самог ФСКМ-а (члан Програмске комисије, композиторско име на фестивалском репертоару, пијаниста на концертима, те предавач у оквиру пропратних приредби фестивала). Из Шивицовог опуса на ФСКМ'63 изведен је циклус за глас и клавир *Мало ле, мало ше* (на текст Лили Нови); *Амор*; *Потпушка песем* (на текстове Матеја Бора) који спада у групу оних композиторских дела у којима долази до ублажавања предратног музичког језика. Сетимо се да ће Павел Шивиц, након модернистичких тенденција међуратног доба, постати један од главних представника соцреализма у Словенији, те да ће се својим модернистичким назорима вратити тек од 1960-их година, на шта је посебно утицала његова посета Фестивалу Међународног друштва за савремену музику, 1957. године. На тој стилској линији модернистичког испитивања нових звучних односа настаће *Интерпункције за клавир, кларинет и ксилофон* (1965), изведене на ФСКМ'65, које, према речима аутора, представљају интенцију да се тонским језиком протумачи улога и значај које у литератури имају знакови интерпункције, попут тачке, зареза, упитника.<sup>1062</sup> У том смислу индикативан је завршетак композиције, на коју композитор не ставља тачку, већ зарез, остављајући слушаоца у некој врсти ишчекивања (видети пример бр. 21, стр. 412). О успеху овог дела, које је Шивиц окарактерисао као „[...] импресионистички обојена тражења модерног израза [...]“,<sup>1063</sup> (прев. ММ) на изванредан начин сведочи чињеница да је два

<sup>1062</sup> Kompozitori o svojim djelima (Pavel Šivic, „Interpunkcije za klarinet, klavir i ksilofon“), нав. дело, 15.

<sup>1063</sup> Dr. Primož Kuret, Nejasna utemeljenost..., нав. дело, 444.

месеца после представљања на ФСКМ'65, поновљено на концерту у оквиру опатијске Трибине.

Аутор који је такође у овом периоду имао два извођења својих дела на ФСКМ-у (1963. и 1965. године) јесте модернистички оријентисани Примож Рамовш. Рамовшеви *Контрасти за клавирски трио* (1961), састављени од два *attacca* контрастна става – Ларго и Алегро, рађени су додекафонском техником. Музиколог Грегор Помпе истиче да се Рамовшево дело и Среботњаково остварење *Инвенционе варијата* (изведене на опатијском Симпозијуму /1962/) могу, практично, такмичити око тога које од њих заслужује титулу првог у потпуности зрелог дванаесттоноског словеначког остварења.<sup>1064</sup> Из опуса истог аутора, који је, иначе, у вези са својим стваралаштвом изјавио да сматра позитивним „[...] svaki eksperiment, pa i onaj najekstremniji“,<sup>1065</sup> на ФСКМ'65, такође је изведено додекафонско остварење, *Апел за рог и камерни ансамбл* (1963), које је, заправо поновољено са репертоара ЈМТ'64. Дело у коме дуго држани остинатни акорди формирају мистичну пратњу за широко развијену деоницу рога (видети пример бр. 22, стр. 413), композитору пружа место и за испитивање алеаторичких аспеката, али још увек искључиво на тембровско-динамичком нивоу (исте године када пише *Апел*, Рамовш се интензивније упушта и у поље алеаторике – видети поглавље о МБЗ-у). Пошто ће убрзо постати опчињен алеаториком, најпре оном типа Пољске школе, музиколог Најл О'Лаклин закључује да се Рамовшева додекафонска дела могу сматрати, заправо, прелазном фазом у стваралаштву овог композитора.<sup>1066</sup>

Најстарији међу словеначким ауторима који је у првим годинама ФСКМ-а нашао своје место у оквиру програма Југословенска савремена музика, био је Луцијан Марија Шкерјанц. Он је, уз Остерца и Когоја, заправо био трећа најважнија личност словеначке међуратне музике, но, за разлику од њих, ипак нешто умеренијег музичког израза. Парадоксално, из његове композиторске класе потекли су Иво Петрић и Алојз Среботњак, а који ће постати предводници авангарде 1960-их година. Могло би се рећи да је уврштавање Шкерјанца, као професора љубљанске Музичке академије, на програм ФСКМ-а, наликовало потезу бијеналских организатора ка укључивању дела Стјепана Шулека у програм првог МБЗ-а, а што смо тумачили као својеврсни израз поштовања његовог ауторитета као тадашњег професора Музичке академије у Загребу.

<sup>1064</sup> Gregor Pompe, нав. дело, 106–107.

<sup>1065</sup> Truda Reich, нав. дело, 284.

<sup>1066</sup> Niall O'Loughlin, Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo, нав. дело, 9.



Из опуса Шкерјанца су на ФСКМ'64 изведене *Четири дитирамбичне складбе за виолину и клавир* (1959), које је композитор посветио познатом словеначком виолинисти Игору Озиму. Дело се одликује својеврсним преплитањем традиције и модерности: састоји се из четири става која су здружена у свитну целину (Апасионато, Молто ленто, Алегрето, Мазурка), при чему су други и трећи став грађени у слободно спровођеној дванаесттонској техници.<sup>1067</sup>

Исте године изведена је и *Прва рапсодија за виолину и оркестар* (1955) Маријана Липовшека, али сходно жанровским пропозицијама ФСКМ-а, у верзији за виолину и клавир. Дело није репрезентовало авангардну струју послератног развоја музике у Словенији, а видимо и да је настало готово десет година пре него што је на овом фестивалу изведено. Дакле, *Прва рапсодија* потиче из периода Липовшековог (као и Шивицовог) ублажавања радикалног међуратног музичког језика (1930-их година Липовшек је, по узору на Остерца и Сука, писао атонално), односно, из периода када је овај композитор био под јаким утицајем соцреалистичких тенденција.<sup>1068</sup> Главни тематски материјал своје *Прве рапсодије* Липовшек је пронашао у фолклорном музичком наслеђу и тим призвучком прожео цело дело. Ипак, како закључује музиколог Андреј Ријавец, цитати народних песама тешко се препознају, јер их је Липовшек врло зналачки уградио у нови контекст.<sup>1069</sup>

Далеко авангарднијим музичким језиком на ФСКМ'64 представио се, очекивано, Иво Петрић, представник најмлађе композиторске генерације, који је у Програмској књижици овог фестивала означен као „[...] трагач за сопственим изразом у оквиру данашње нове европске музике [...]“.<sup>1070</sup> (прев. ММ) Његово дело *Croquis sonores за харфу и камерни ансамбл* (1963) Андреј Ријавец оцењује као кључно у дотадашњем Петрићевом опусу, а које показује да се композитор отиснуо од првобитног хиндемитовског неокласичног и необарокног исходишта, те дошао до своје експерименталне фазе, у којој се фокусирао на испитивање нових звучних боја.<sup>1071</sup> Оно што је посебно занимљиво јесте да Петрић ово дело обогаћује специфичним третманом инструмената из ансамбла, чиме долази до сасвим нових звучних ефеката (ставови су

---

<sup>1067</sup> Према речима аутора, додекафонска техника не утиче на генерални тонални оквир овог остварења. Наведено према: Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, нав. дело, 309.

<sup>1068</sup> Више о опусу Липовшека видети у: Vesna Venišnik Peternej, *Med tradicijo in sodobnostjo: opus skladatelja Marijana Lipovška*, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-NVXJPOOV> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>1069</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, нав. дело, 159.

<sup>1070</sup> Igor Andrejčič (ур), нав. дело.

<sup>1071</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, нав. дело, 231.

подељени на следећи начин: први став – харфа соло; други став – харфа и ударалке; трећи став – харфа, обоа, баскларинет, хорна и контрабас; четврти став – баскларинет, контрабас, ударалке, клавир; пети став – тути). Једно од врло упечатљивих места у партитури јесте упутство пијанисти да ‘прелази’ преко жица клавира, што резултира специфичном бојом, налик звуку харфе. Будући да је оваква улога пијанисте предвиђена у четвртом ставу, у којем харфиста не учествује, може се говорити о композиторовој тенденцији да се увођењем клавира на својеврстан начин компензује одсуство харфе, при чему се, због специфичне технике свирања по жицама клавира, отварају и алеаторички елементи овог остварења, и то у домену тембра. (видети пример бр. 23, стр. 414). О недвосмислено модернистичком изразу овог дела сведочи и то да је, пре но што је изведено на ФСКМ'64, годину дана раније прихваћено и за извођење у оквиру Варшавске јесени (1963). У фестивалској критици о Петрићевим *Крокијима* може се прочитати да је реч о врло занимљивом стилском експерименту,<sup>1072</sup> док Петер Кушар у прегледу послератне камерне музике у Словенији поводом овог дела бележи:

„U pretakanju artističke impulsivnosti i prodorima zvučnih sećanja vezanih za »raspoloženja«, u širenju slika o neprimetnosti ljudske sreće i krajnjoj primetnosti prolaznosti, u muzički uravnoteženom, neulovljivom reagovanju meditativnog i akcionog, Petrić je postigao slivenost klasičnog kvartetskog zvuka, a da se ni za trenutak, nije sakrio ili retorički uzvisio u nekakvoj stilskoj pozi“.<sup>1073</sup>

На самом крају, треба истаћи да је, уз Шивицове *Интерпункције* и Рамовшев *Апел*, на ФСКМ'65 изведен и *Дивертименто – шест песама на текстове Марка Кравоса за тенор и камерни оркестар оп. 42* (1965) Павла Меркуа, композитора који је, иако доста заинтересован за модернистичка музичка достигнућа,<sup>1074</sup> овим делом показао да се може и неавангардним средствима храбро корачати стазом савремене музике. Према наводима Андреја Ријавца, након прве песме (Реклама), која доноси упливе цеза, следе друга (Локомотива) и трећа песма (Панта реи) моторичног, односно медитативног лирског карактера, док по завршетку сентименталног интерлудија у виду четврте песме (Без речи) и пете песме (Младост), која је отелотворење ведрога духа,

<sup>1072</sup> [Kristijan Ukmar], *Dva dneva, trije koncerti...*, нав. дело, 5.

<sup>1073</sup> Peter Kušar, нав. дело, 17.

<sup>1074</sup> Маријан Липовшек пише да је Павле Мерку, живећи изван граница Словеније (Мерку је рођен у Трсту) имао прилике да се, у односу на остале словеначке композиторе који су живели у Словенији, боље упозна са европским модернистичким достигнућима у првим послератним годинама. Наведено према: Truda Reich, нав. дело, 188.

циклус закључује експресионистичка шеста песма (Горе).<sup>1075</sup> Пишући о вокалним делима са репертоара ФСКМ'65, Кристајан Укмар је, сетимо се, одсуство експресивности замерио Јосипу Калчићу у *Цикламама за тенор и камерни ансамбл*, но, сасвим је друкчије било са Меркуовим *Дивертиментом*, који је, према Укмаровим запажањима сведочио о истински модерном развоју савремене вокалне лирике, које би могло да се опише и као подручје музичке сатире.<sup>1076</sup> Након премијерног извођења на ФСКМ-у, Мерку пише и *Дивертименто II*, који заснива на народним песмама из регије Бенешка Словенија.

На крају, могли бисмо констатовати да је селекција словеначких аутора за ФСКМ, случајно или не, заиста била најрепрезентативнија, узмемо ли у обзир чињеницу да је идеја фестивала била представити богатство стилских и композиционо-техничких достигнућа савремених послератних југословенских композитора. Дакле, селекција дела из послератног стваралаштва словеначких композитора, у односу на српске и хрватске ауторе, несумњиво је била најобухватнија и најтемељније спроведена. Прво, генерацијски распон словеначких аутора био је најшири – од Шкерјанца, рођеног 1900. године, до Ива Петрића, који је рођен 1931. године. На тај начин су, посредством дела словеначких аутора, представљена готово сва тада актуелна превирања у југословенској музици – од неокласичних тенденција, са упливом или без утицаја фолклора, каткада и соцреалистичким елементима (на пример, Шкерјанц, Шивиц, Липовшек), преко додекафонских остварења (Рамовш), до оних која су почела да афирмишу алеаторичке елементе (Рамовш, Петрић). Можемо констатовати да је, у односу на опатијску Трибину и загребачки Бијенале, од послератних авангардних тенденција у првим годинама ФСКМ-а изостајала једино електроакустичка музика, што се може приписати и месту одржавања фестивала, односно, врло вероватно скромној или чак непостојећој техничкој опремљености Раденаца за реализацију таквих остварења.

Све у свему, иако је директор фестивала, Ладислав Вереш, у више наврата наглашавао како је ФСКМ својом особеном програмском концепцијом „[...] постао непогрешив креатор словеначке и југословенске камерне музичке продукције“,<sup>1077</sup> (прев. ММ) те како је од почетка главни задатак овог фестивала била „[...] афирмација

<sup>1075</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, нав. дело, 184–185.

<sup>1076</sup> Kristijan Ukmar, *Nova jugoslovenska dela...*, нав. дело, 5.

<sup>1077</sup> Ladislav Vörös, *Drugo desetletje komorne glasbe v Radencih*, *Vestnik*, 37, 27. 9. 1973, 5.

словеначког и југословенског стваралаштва и извођаштва у земљи и у свету [...]“;<sup>1078</sup> (прев. ММ) можда бисмо, имајући у виду са каквом је пажњом вршена селекција српског, хрватског и словеначког камерног стваралаштва,<sup>1079</sup> заиста имали оправдања да формулације Ладислава Вереша, ‘словеначко и југословенско’, ипак тумачимо као – ‘словеначко па југословенско’.

## **V 9. Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци: закључна разматрања**

Уколико бисмо сумирали укупност збивања у послератном друштвеном и музичком животу Југославије, могли бисмо читав низ аспеката, укључујући друштвене, политичке, културне, естетичке, музичко-стилске, композиционо-техничке, повезати са сазревањем идеје о настанку Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци. Пре свега, треба имати на уму географску позицију Словеније, као средине из које је било свакако лакше остваривање непосредних контаката са Западом, али и повољније економске прилике у овој републици у односу на неке друге делове југословенске федерације. Идеја фестивала у малом месту као што су Раденци, заиста се може сматрати отелотворењем децентралистичке политике, праћене порастом републичких ингеренција, а за коју су се посебно залагале економски развијеније републике (попут Словеније и Хрватске). Ипак, остаје упитно колико је политика децентрализације вођена плански и била успешна на федералном макро нивоу, уколико се овај фестивал, као један од малобројних догађаја посвећених савременој музици, и који је као такав требало да буде изузетно важан за целокупан југословенски простор, одигравао у једном од економски и културно најразвијенијим деловима земље. Идеју овог фестивала као словеначког, а не југословенског пројекта, делимично смо могли да ишчитамо и на основу језичке опремљености програмских књижица, у којима је (као што смо видели) тадашњи српскохрватски језик изостајао. С тим у вези, врло су индикативне речи музиколога Петера Кушара, који поводом десетогодишњице ФСКМ-а, изражавајући најпре неизмерну захвалност организаторима фестивала, закључује како се без својевременог несебичног залагања појединаца, не би ни створила ова „[...]”

---

<sup>1078</sup> Вого Воговић, нав. дело, 5.

<sup>1079</sup> Истакнимо податак да је, на пример, у првих десет година ФСКМ-а (1963–1973) изведено 14 композиција аутора из Србије, 16 из Хрватске, а 48 из Словеније. Овом статистиком нису обухваћена дела Славка Остерца и Јосипа Славенског.

једина прилика да Словенци имају свој фестивал савремене музике [...]“.<sup>1080</sup> (прев. ММ) Поред свега тога, указали смо и на то да би (упркос повољности друштвено-политичких услова) реализација фестивала била незамислива без иницијатива појединаца, оних на локалном нивоу, какав је био помурски композитор Ладислав Вереш, али и оних који су деловали у главном центру Словеније, доприносићи креирању атмосфере толерантности према модернистичким збивањима у земљи (Петрић, Шивиц).

Уз друштвено-политичке аспекте, за сложене процесе који су (ин)директно водили утемељењу фестивала савремене музике, свакако је, видели смо, од круцијалне важности било напуштање соцреалистичке естетике и појава модернистичких тенденција, најпре у визуелним уметностима и књижевности. Таква ситуација стимулисала је и младе љубљанске музичаре, који су већ раних 1950-их почели да се окупљају у различите групе, организујући концерте на којима је вршена афирмација модернистичких музичких тенденција. Тако је из жеље да успостави везу са прекинутим модернизмом међуратног доба, та млада композиторска генерација почела да афирмише стваралаштво Стравинског, Бартока, Шенберга, Берга, Веберна, али и Славка Остерца, Марија Когоја, Јосипа Славенског. Уз све то, до оснивања ФСКМ-а југословенска послератна композиторска генерација имала је прилике да већ крајем 1950-их присуствује манифестацијама савремене музике у иностранству (Дармштат, Варшава, фестивали Међународног друштва за савремену музику), а онда и у домаћој средини, активно учествујући на Музичком бијеналу Загреб (1961; 1963) и на опатијском Симпозијуму (1962). И на самом крају, до оснивања Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци југословенски су се композитори већ опробали у додекафонији, серијализму, алеаторици, електронском медију, те неколицином примера доказали да баш камерни жанр може бити тај који је најподеснији медиј за модернистичко-музичке иновације.

Због своје фокусираности на позната дела неупитне уметничке вредности (будући да су два од три репертоарска сегмента била посвећена композиторима међуратног модернизма), могло би се рећи да се ФСКМ уписао у први тип фестивала, који теоретичар Дарко Лукић карактерише као догађај намењен елитистичком кругу публике са тенденцијом ка ексклузивитету и високој репутацији.<sup>1081</sup> На основу увида у

---

<sup>1080</sup> Peter Kušar, Deseti festival sodobne komorne glasbe v Radencih. Med klasičnim in avantgardnim, *Dnevnik*, 3. 10. 1972, 5.

<sup>1081</sup> Darko Lukić, нав. дело, 163–164.

критике ФСКМ-а из првих година одржавања можемо закључити да су, насупрот загребачком Бијеналу, чија је репертоарска политика у првој години (због недовољно дефинисаних критеријума савремености) оштро осуђивана, ФСКМ-у упућени веома позитивни коментари. Сетимо се само да се распон критичких мисли актера МБЗ-а кретао од оних које су обезвређивале послератну електронску музику, сматрајући је ‘дехуманизујућом’, до оних чији је предмет осуде био репертоар са делима међуратних авангардиста, етикетирајући их да су ‘давна историја’. Имајући то на уму, рекло би се да је ФСКМ тај проблем који је задесио МБЗ мудро заобишао тако што се делимично оградио од послератних авангардних тенденција, те транспарентно разграничио репертоарске сегменте на класике и савременике. Могло би се закључити да су на тај начин организатори ФСКМ-а адекватно одговорили изазовима основне фазе фестивалског менаџмента – изради концепције, а која, према наводима теоретичара Милене Драгичевић-Шешић и Бранимира Стојковића, обухвата и „[...] prethodnu analizu svih postojećih sličnih manifestacionih oblika [...]“.<sup>1082</sup> Тиме се кроз поставку и концепцију овог фестивала на проицљив начин указало критичарима на неопходност успостављања различитих критеријума вредновања савремене музике, као музике, очигледно већ и за тај тренутак, прилично ‘дугог’ двадесетог века.

---

<sup>1082</sup> Milena Dragičević-Šešić, Branimir Stojković, нав. дело, 171.

## VI После 1965. године: пројекције/трансформације иницијалних концепата првих југословенских фестивала савремене музике

Уколико се осврнемо на организационо-програмску структуру фестивала, коју предлажу аутори Милена Драгичевић-Шешић и Бранимир Стојковић,<sup>1083</sup> приметимо да су први фестивали савремене музике у Југославији, организовани током 1960-их, у значајној мери испуњавали стандарде оперативног обликовања фестивала у склопу савременог фестивалског менаџмента. Наиме, организациона-програмска структура фестивала, коју пружају поменути аутори, подразумева следеће компоненте: *Главни фестивалски програм; Споредни фестивалски програм; Конференције за новинаре, трибине, разговори; Научно (стручно) саветовање; Пратећи програм: изложбе, промоције; Посебни програм, само за учеснике – без публике.*

Пратећи ту организациону схему, долазимо до закључка да су фестивали савремене музике, уз изузетак последњег наведеног параметра (*Посебан програм, само за учеснике – без публике*), имала готово у потпуности утврђене остале параметре те организационо-програмске структуре, и то на следећи начин:

*Главни фестивалски програм:* сва три фестивала савремене музике имала су јасно дефинисан репертоар по данима трајања фестивала.

*Споредни фестивалски програм:* одређена дела са репертоара фестивала савремене музике нису извођена на концертима, већ су репродукована са магнетофона.

*Конференције за новинаре, трибине, разговори:* сва три фестивала савремене музике угостила су кредибилне музичке критичаре, а вести о њиховом одржавању освануле су у најразличитијој штампи тога времена, при чему је медијски одејк био и на интернационалном нивоу.

*Научно (стручно) саветовање:* сва три фестивала савремене музике укључивала су дискусионо-дебатни програм – у оквиру ФСКМ-а уприличена су предавања на одређене теме, док су се у оквиру МБЗ-а, а нарочито ЈМТ, организовале најразличитије форме скупова, попут предавања, разговора, округлих столова, трибина.

*Пратећи програм: изложбе, промоције:* већ на првом МБЗ-у уприличено је више изложби (изложба издања и публикација савремене југословенске и иностране музике, изложба о савременој опери и балету у Југославији, изложба поштанских марака са ликовима музичара, али и изложбе савременог сликарства и савремене скулптуре), на опатијском Симпозијуму приређене су меморијалне изложбе у част Славенског, Остерца, Когоја и Вучковића, на првој ЈМТ уприличена је изложба поводом педесетогодишњице смрти Ивана Зајца, а концертни програм

<sup>1083</sup> Видети у: Исто, 172.

првог ФСКМ-а употпуниле су изложбе мариборских уметника, вајара Славка Тихеца и сликара Франца Котника.

Упркос бројним нејасноћама око критеријума репертоарске селекције, остали аспекти израде концепције фестивала, која подразумева утврђивање циљева и задатака манифестације, те усклађивање времена одржавања (годишње, бијенално...), геополитичког карактера (међународни, државни, републички...), садржаја, пропозиција учешћа,<sup>1084</sup> уистину су били јасно постављени. Но, ако пођемо од дефиниције да су фестивали „[...] славља модерних друштава, организованих око прагматичних потреба садашњости, али истовремено, и један од ретких културних ‘формата’ који се ослања на прошлост са жељом да заједници пружи и визију будућности“,<sup>1085</sup> јасно је да су и иницијалне стратегије првих југословенских фестивала савремене музике, већ након првих година одржавања, бивале изложене преиспитивању. Стога, будући да ово истраживање обухвата период до 1965. године, увид у поједина догађања на фестивалима савремене музике из каснијих година, никако нема за циљ подривање ваљаности иницијалних (организационих, програмских и репертоарских) стратегија фестивала у Загребу, Опатији и Раденцима. Напротив, овим аналитичким прегледом показале се свест тадашњих музичких актера о неопходном постојању једне конструктивне флексибилности у организацији фестивала, не би ли се спремно одговорило изазовима нових времена, што без претходно адекватно постављених темеља овим манифестацијама, не би ни било могуће.

Наиме, док читамо запажања, да је, на пример, године 1969, уз ликовну изложбу *Pannonia 69*, ФСКМ био најзначајнији културни догађај у Помурској регији,<sup>1086</sup> или да је овај фестивал, који из године у годину обогаћује свој програм,<sup>1087</sup> својом

---

<sup>1084</sup> Исто, 171–172.

<sup>1085</sup> Милена Драгичевић Шешић, Фестивали: од славља у заједници до савременог спектакла – утицаји културних политика, у: Симон Грабовац (ур), *Дијалог о фестивалима: култура фестивала*, Нови Сад, Културни центар Новог Сада, 2008, 13.

<sup>1086</sup> Р. Р., *Pred 7. festivalom sodobne komorne glasbe*, *Vestnik*, 37, 26. 9. 1969, 10.

<sup>1087</sup> Из навода Ладислава Вереша сазнајемо да су снимци фестивалских концерата дистрибуирани у више европских земаља, па чак и у земље Северне и Латинске Америке. О широкој и разноврсној популаризацији ФСКМ-а, Вереш је 1966. године забележио: „Посете, фестивалске публикације, часописне објаве, радијска и телевизијска извођења [...] недвосмислено су истакнути чиниоци ка афирмацији словеначке и југословенске стваралачке и извођачке уметности.“ (прев. ММ) Ladislav Vögös, *Radenci v znamenju festivala*, *Vestnik*, 37, 22. 9. 1966, 4; Споменимо један податак, а који се можда може тумачити у контексту утицаја који је Фестивал савремене камерне музике извршио у словеначкој средини. Наиме, часопис *Pro musica* из 1974. године доноси текст Леона Енгелмена (Leon Engelman), под називом *Раденци и Словењградец. Два камерна фестивала у Словенији*, из којег сазнајемо да је те године у Словењградецу (родном месту композитора Хуга Волфа /Hugo Wolf/) установљен Фестивал вокалне



усмереношћу ка суочавању авангарде с класиком савремене музике постао „[...] драгоцени саставни део нашег музичког живота“,<sup>1088</sup> (прев. ММ) који би својим програмима „[...] побудио позорност било где у Европи“<sup>1089</sup> (прев. ММ), при чему се ФСКМ-у даје простора и на насловници помурског *Vestnika*,<sup>1090</sup> истовремено увиђамо отпочињање извесних концепцијско-организациских ‘трзавица’, и то већ по завршетку прве три раденачке манифестације. Тако треће издање ФСКМ-а, о којем, на пример, сарајевско *Oslobođenje* већ извештава као о једној од најзначајнијих културних манифестација у Словенији,<sup>1091</sup> доноси и реакције појединих критичара које су се односиле на преиспитивање одређених програмских концепција. С тим у вези, музиколог Примож Курет 1965. године о овом фестивалу записао је:

„Ове године мало је било нагласка на југословенској музици. Фестивал се ослања на проверена дела и не тежи да експериментише [...] да не би постао самом себи сврха, те како би пронашао своје место у словеначкој музичкој култури, за њега ће морати да се учини много више него што је до сада. Концепти ће морати бити софистициранији и чвршћи. У овом облику у каквом је данас, нема стварну животну снагу“.<sup>1092</sup> (прев. ММ)

Због појединих дела са концерта Савремене југословенске музике (који су, као што смо видели, обухватили и она блиска соцреалистичкој и неоромантичарској провенијенцији), заиста бисмо могли рећи да се репертоарски сегмент Класици савремене југословенске музике (Остерц и Славенски) каткада много више уклапао у појам савременог као духа времена, тих 1960-их година. С друге стране, не заборавимо да су постојали критичари који су управо овај сегмент ФСКМ-а видели као најпроблематичнији, а што је за последицу имало то да се од 1972. године дефинитивно прекине са обавезним извођењем дела Остерца и Славенског. Као што је Кристијан Укмар 1965. године нагласио да близина родног места или извесне годишњице не могу бити довољни аргументи да се дела одређених аутора из године у годину појављују на репертоару ФСКМ-а,<sup>1093</sup> тако је исте године и Борут Лопарник обавезно извођење остварења Остерца и Славенског оценио као недовољно

---

камерне музике, који је, сходно Волфовим жанровским афинитетима, имао за циљ представљање вокалне музике. Видети у: Леон Енгелман, Раденци и Словењградец. Два камерна фестивала у Словенији, *Pro musica – Фестивали 1974*, 1974, 18–19.

<sup>1088</sup> Katarina Bedina, Glasbeni dogodki. Festival v Slatini Radencih, *Delo*, 14. 10. 1970, 5.

<sup>1089</sup> P[rimož] K[uret], Glasbeni dogodki. Festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 9. 10. 1969, 5.

<sup>1090</sup> Š[tefan] Sobočan, Radenci. Jubilej „Komorne glasbe XX. stoletja“, *Vestnik*, 36, 22. 9. 1977, 1.

<sup>1091</sup> P. H.: Treći festival savremene komorne muzike, *Oslobođenje*, 23. 9. 1965, 6.

<sup>1092</sup> Dr. Primož Kuret, *Nejasna utemeljenost...*, нав. дело, 444.

<sup>1093</sup> Kristijan Ukmar, *Pet skladb Osterca in Slavenskega...*, нав. дело, 6.

утемељеним критеријумом ФСКМ-а,<sup>1094</sup> додајући још и да је овај фестивал потпуно анахрон, те да су опатијска Трибина и загребачки Бијенале далеко атрактивније манифестације савремене музике.<sup>1095</sup>

Практично у исто време када су почела прва ревидирања утемељености фестивалске концепције из пера појединих критичара, организатори фестивала почели су да посежу за извесним променама, а можда изазвани баш тим реакцијама у штампи. Најпре, после 1965. године уочљива је тенденција да се од регионализације крене ка интернационализацији раденачког фестивала, о чему сведочи податак да је на ФСКМ-у 1966. године наступао Квартет Новак из Прага (тадашња Чехословачка није била део првобитног регионалног плана ове манифестације), док ће у наредним годинама своје наступе на овом фестивалу остварити и неколицина извођача из осталих (још удаљенијих) европских земаља. Такође, четврто издање ФСКМ-а (1966) доноси једну значајну новину, а то је да у програмима овог фестивала више нећемо сретати називе репертоарских сегмената – Класици савремене музике, Класици југословенске савремене музике и Југословенска савремена музика – иако је репертоар самих концерата и даље пратио такву концепцију. Надаље, приметимо да је убрзо и та замисао напуштена, па је у оквиру једног концерта публика могла да слуша и ‘класике’ и ‘савременике’, домаће и стране, при чему су у програм почела да се укључују и дела послератних европских авангардиста која су, практично, настајала у годинама одржавања фестивала, а што се директно косило са иницијалним идејама ФСКМ-а, као фестивала ‘проверених дела трајне вредности’. Тако се, на пример, већ 1969. године на истом концерту изводе *Четири комада за кларинет и клавир оп. 5* (1913) Албана Берга и *Секвенца V за тромбон* (1966) Лучана Берија, а 1970. године на фестивалу у Раденцима изводи се *Други гудачки квартет* (1968) Кжиштофа Пендерецког, компонован две године раније. Истичући да је „[t]ражење и комбинавање увјек нових ефеката, увјек нових звукова, далеко [...] од умјетности“,<sup>1096</sup> Примож Курет поводом ФСКМ'71 упозорава како је овај фестивал постао место „[...] гдје се сакупља све што је настало у двадесетом вијеку“.<sup>1097</sup> Дакле, да је већ након првих неколико година

---

<sup>1094</sup> Лопарник истиче да је теза организатора поводом обавезног извођења дела Остерца и Славенског, да су, између осталог, њихова родна места у близини Раденаца, парадоксална аргументација. Видети у: Borut Loparnik, *Kronika – Glasba. V Radencih, oktobra 70 (Festivalski zapiski), Sodobnost*, 18/12, 1970, 1260–1261.

<sup>1095</sup> Borut Loparnik, *Glasba. Radenci 1965*, нав. дело, 1315.

<sup>1096</sup> Primož Kuret, IX festival savremene kamerne muzike u Radencima, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 121–122–123, 1972, 71.

<sup>1097</sup> Исто, 70.

концепција ФСКМ-а почела значајно да се мења, до те мере да је нова послератна авангардна струја каткада преузимала примат, доказује и сâм директор фестивала, Ладислав Вереш, који пред одржавање ФСКМ'73, у једном од својих текстова наглашава: „За разлику од прошлог, на којем је у већој мери била заступана авангарда, ове ће године нагласак бити на класици“.<sup>1098</sup> (прев. ММ) Уколико читамо фестивалске приказе из 1980-их година, уочићемо да су на ФСКМ-у наступали и цез ансамбли, док су до тада репертоаром овог фестивала већ увелико продефиловала готово сва имена послератне авангарде (Берио, Кагел, Кејц, Пендерецки, Лутославски, Лигети...).

У исто ово време прате се промене и у оквиру Музичког бијенала Загреб. У сусрет МБЗ-у 1967. године, председник бијеналског Одбора, Милко Келемен изјављује: „Četvrti festival Muzičkog biennala razlikuje se od tri dosadašnja: ovaj put nije uključena muzička scena, kako bi se mogao u širem opsegu nego do sada prikazati razvoj nove muzike u Jugoslaviji, te muzički razvoj drugih zemalja koje do sada uopće nisu bile zastupljene ili su bile predstavljene djelima starijih muzičkih struja“.<sup>1099</sup> Осим самих организатора и домаћих критичара, попут Петра Селема, који је, како смо раније истакли, указао на то да се трећим МБЗ-ом завршава формирање Нове музике на домаћем тлу, поједини страни аутори такође су подвукли преломни значај прва три МБЗ-а. Анализирајући развој послератне музике у више европских земаља, немачки музиколог Улрих Дибелиус, у оквиру поглавља о југословенској музици у књизи *Moderne Musik 1945–1965*, наводи: „Док су за вријеме I бијенала Југославени били још гости који за плотом гледају што се дешава, за вријеме III бијенала, југославенски композитори иступају као све важнији фактор у музичком свијету [...]“.<sup>1100</sup> Уз то, заиста можемо рећи да су три издања МБЗ-а у првој половини 1960-их чинила својеврсно заједништво, будући да су југословенски композитори (закључно са трећим МБЗ-ом) збацили окове традиције и опробали се у практично свим тада владајућим авангардним струјама у Европи. На изванредан начин то су имплицирали и актери тадашњих бијеналских збивања, који су, аналогно Петру Селему, апострофирали чињеницу да је са трећим МБЗ-ом завршена фаза авангардних истраживања. С тим у вези, музиколог и композитор Ловро Жупановић истакао је како је, „[z]a razliku od

<sup>1098</sup> Ladislav Vörös, *Drugo desetletje komorne glasbe v Radencih*, нав. дело. 5.

<sup>1099</sup> Govor predsjednika Bijenalskog odbora Milka Kelemena na svečanom otvorenju Bijenala, *Muzički biennale Zagreb. Bulletin: informativni prilog br. 1*, Zagreb, Koncertna direkcija Zagreb, 1. 5. 1967, 3.

<sup>1100</sup> Ulrich Dibelius, нав. дело. Наведено према: [Ђура Јакшић], Неколико питања председнику одбора МБЗ, *Pro musica*, 24, 1967, 6.

prethodna tri bijenala uglavnom šokantnog karaktera“,<sup>1101</sup> МБЗ 1967. године деловао смирујуће, док је композитор Иво Лотка-Калински подвукао да је четврти МБЗ, у односу на оне из претходних година, која су (према његовој оцени) одиграла пресудну улогу у југословенском музичком стваралаштву, указао на слабости нових настојања.<sup>1102</sup> Потребу да реагује на четврти МБЗ, као видно друкчији од прва три издања овог фестивала, испољио је и композитор Владан Радовановић, истичући да „[a]ко Бијенале 67. не изгледа значајан као ранији, разлог овоме није толико у смањенју просечне вредности изведених дела већ пре у смањенју иновације коју су она donela“.<sup>1103</sup>

Поред тога, треба истаћи да се од четвртог МБЗ-а (1967) дешавају извесне промене у концепцији (оснивају се Центар за савремену музику МБЗ и Клуб МБЗ, као допуна бијеналским активностима у времену између два Бијенала),<sup>1104</sup> али и у самој организационој структури овог фестивала. Наиме, Концертна пословница Хрватске се, као главни организатор овог фестивала од самог почетка, приликом четвртог издања МБЗ-а појављује под новим називом, Концертна дирекција Загреб,<sup>1105</sup> што на својеврстан начин указује на додатно продубљивање децентрализације југословенског федерализма, односно, на локализовање центара одлучивања. Но, паралелно са тим, ако су прва три ‘почетна’ Бијенала карактеристична по томе што су на њима били представљени домаћи аутори искључиво из три највећа културна центра (Београда, Загреба и Љубљане), четврти МБЗ (1967), на чијем се репертоару нашло остварење *Микросоната за камерни састав* (1966) сарајевског аутора Војина Комадине, симболично је отворио врата и ауторима из мањих музичких центара Југославије.<sup>1106</sup> Веома је индикативно то што је истим делом Војина Комадине, те исте 1967. године и на ФСКМ-у отпочето представљање домаћих композитора који нису деловали у неком од водећих југословенских центара. Међутим, упркос чињеници да се МБЗ у извесној

---

<sup>1101</sup> Lovro Županović, Četvrti Bijenale je djelovao smirujuće, нав. дело, 36.

<sup>1102</sup> Ivo Lhotka-Kalinski, Nema kriterija pri odabiranju djela, у: *Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala. Heroji avangarde su umorni*, нав. дело, 30.

<sup>1103</sup> Vladan Radovanović, Naša najneophodnija muzička manifestacija, у: исто, 33.

<sup>1104</sup> Више о томе видети у: Ivo Vuljević, Centar za suvremenu muziku MBZ i Klub MBZ, *Muzički biennale Zagreb. Informativni prilog bulletinu 3*, Zagreb, Koncertna direkcija Hrvatske, 1967, 2; Eva Sedak, O Centru za suvremenu muziku, исто, 2–3; Nenad Turkalj, Klub Muzičkog bijenala – Zagreb, исто, 4.

<sup>1105</sup> Такође, селекцију фестивалског репертоара у прве три године вршио је Одбор МБЗ-а, којим је руководио Милко Келемен, што се од 1967. године такође мења: наместо Одбора оснива се Уметнички савет (такође на челу са Келеменом), док се у организациону структуру укључује и ново, посебно тело под именом Програмска комисија.

<sup>1106</sup> Заступљеност композитора Томе Прошева на трећем МБЗ-у (1965), као што смо већ нагласили, треба тумачити у контексту његових студија, а потом и запослења у Хрватској, чиме се Прошев у том тренутку сврстао у круг загребачких композитора. Од 1967. године Прошев се званично перципира као скопски аутор, будући да се вратио у родни град, те постао доцент на тадашњој Високој музичкој школи у Скопљу.

мери јесте отворио за композиторе из осталих центара (мада су на овом фестивалу током целог југословенског периода доминирали аутори из Хрватске), године 1969. на петом МБЗ-у, Сотир Голабовски истакао је да је овај фестивал запостављао, па чак и негирао музичке културе осталих република (мислећи на Македонију, Босну и Херцеговину и Црну Гору). Том приликом Голабовски је закључио: „Ако један festival има интенција да буде internacionalan, он у првом реду мора бити nacionalan [...]“.<sup>1107</sup>

Доминантан став југословенских музичара по завршетку четвртог МБЗ-а (1967) био је да модерна музика престаје да буде револуционарна, те да не пружа више толико новог, како је истакла редакција часописа *Zvuk*.<sup>1108</sup> Павле Стефановић свој осврт на четврти МБЗ насловио је *Minula etapa istraživanja*,<sup>1109</sup> а Дејан Деспић истакао да авангарда на овом фестивалу, за разлику од претходних Бијенала, није више могла да заинтересује или шокира.<sup>1110</sup> Сличне наводе читамо и на самом измаку 1960-их, када критичар Петар Селем, поводом МБЗ-а 1969. године, бележи: „Ако је V biennale bio мање откривачки и мање nov od prethodnih, razlog је tome i činjenica да се једним смјером тражње нових сонорности дошло до краја и да се налазимо у тренутку пребиранија скупљеног и освојеног“.<sup>1111</sup> Имајући ово у виду, није неважно споменути и то да се одржавање трећег МБЗ-а поклапало са годином када је у Европи уистину почињало да се назире замирање авангардних настојања, на шта указује и дело *Mirum за тубу* (1965) Маурисија Кагела, којим се наговештава постмодерна музичка мисао.<sup>1112</sup> Све су се чешће чули коментари и опсервације критичара како се ‘ствари на МБЗ-у из године у годину понављају’, па је било евидентно да овај фестивал, заправо, рефлектује кризу авангарде, која је почела да се ‘врти у зачараном кругу’ пред надолазећим постмодернистичким тенденцијама. Већ од друге половине 1960-их, а интензивно током следеће две деценије, МБЗ почиње да се отвара и за друге музичке жанрове, који до тада нису били представљани у оквиру фестивалских концерата. Тако је у оквиру петог МБЗ-а (1969) организован концерт традиционалне музике јадранског појаса, те етиопијске духовне музике, а на наредном МБЗ-у (1971) и концерт традиционалне музике Балкана; касније, током 1970-их, уприличени су и наступи традиционалних

---

<sup>1107</sup> Sotir Golabovski, Glorifikacija osećanja за prostor i vreme, у: Odjeci Zagrebačkog biennala, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 95, 1969, 218.

<sup>1108</sup> Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala. Heroji avangarde su umorni, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 75–76, 1967, 20.

<sup>1109</sup> Pavle Stefanović, Minula etapa istraživanja, у: исто, 34–35.

<sup>1110</sup> Dejan Despić, Stagnacija ili začarani krug, у: исто, 25.

<sup>1111</sup> Petar Selem, Suprotstavljanje navikama, у: Odjeci Zagrebačkog biennala, нав. дело, 224.

<sup>1112</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, Постмодерна – карактеристике и одабири ‘игре’, у: Мирјана-Веселиновић Хофман и други (ур), нав. дело, 249.

музичких састава из азијских земаља. Паралелно са тим, почев од 1970-их, цез ансамбли, баш као и у оквиру ФСКМ-а, такође постају део бијеналског репертоара, а од 1980-их тај репертоар употпуњавају чак и рок и панк састави.<sup>1113</sup> Осим тога, ове деценије протичале су и у знаку бројних експерименталних и плесних ансамбала, а загребачки Бијенале се на својеврстан начин и деинституционализује, напуштајући концертне дворане, приређујући концерте на отвореном (1979. организован је такозвани *Урбофест*).

Поводом реаговања на шести МБЗ (1971) поново је покренуто питање селекције дела, а поједине изјаве указивале су на велику сличност са програмским начелима Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци. Наиме, један од предлога новог начина селекције бијеналског програма гласио је: „Program bi se mogao ograničiti tematski i to tako da jedne godine u središtu zbivanja budu klasici Moderne, a druge godine najnoviji eksperimenti“.<sup>1114</sup> Уз све то, једна од најконтроверзнијих изјава поводом МБЗ-а уследила је од оснивача фестивала, који је 1973. године указао на неопходност реорганизације МБЗ-а, будући да духовна позадина из 1961, оличена у толеранцији, није могла да, према речима Милка Келемена, буде актуелна и деценију касније. С тим у вези, Келемен је чак поставио и питање оправданости опстанка овог фестивала, формулишући то на следећи начин:

„Ja mislim da će Biennale morati jednog dana odumrijeti. Njegove funkcije bile su da sredinu upozna sa novom muzikom, ali u času kada ta specijalna i nova muzika postane svugdje pristupačna, onda Muzički Biennale kao takav nije više potreban. To sam pitanje postavio jednom širem krugu i pitao neke ljude da li smatraju da bi trebalo ukinuti Biennale. Oni ipak stoje na stanovištu da još nismo tako daleko došli i da Biennale ipak ima još svoju veliku funkciju i da će je valjda imati za još jedan niz godina u budućnosti“.<sup>1115</sup>

Све ове промене, наравно, ишле су укорак са актуелним тенденцијама развоја савремене музике, конкретно, постмодернизмом, на шта је и ФСКМ одговорио на себи својствен начин. Односно, може се рећи да је, у односу на МБЗ, ФСКМ отишао и корак даље, мењајући сопствени назив. Наиме, године 1973, баш на десетогодишњицу, Фестивал савремене камерне музике (*Festival sodobne komorne glasbe*) бива преименован у Фестивал камерне музике XX века (*Festival komorne glasbe XX. stoletja*). Међу архивским материјалима нема прецизног образложења који је тачан разлог и повод за овакву промену, а која се, према мишљењу музиколога Андреја Ријавца,

<sup>1113</sup> Неки од тих састава били су: *Електрични оргазам, Лабораторија звука, Хаустор, Шарло Акробата*.

<sup>1114</sup> Dr Erhard Karkoschka, *Retrospektiva kao memento*. U susret Biennalu, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 96.

<sup>1115</sup> Milko Kelemen, *Retrospektiva kao memento*. U susret Biennalu, исто, 106–107.

може читати као повратак у прошлост, односно, успостављање могућности за укључивање дела из ранијих декада двадесетог века.<sup>1116</sup> Међутим, са оваквим тумачењем Ријавца не бисмо могли да будемо у потпуности сагласни, будући да је чињеница да су на раденачком фестивалу и током најранијих година извођена дела која су настала на самом почетку двадесетог века (на пример, Равелова *Интродукција и алегро* /1905/ или Бартоков *Први гудачки квартет* /1909/ са првог ФСКМ-а). Зато ‘настајање’ Фестивала камерне музике XX века почетком 1970-их година треба пре посматрати као неминовност за успостављање ‘дијалога’ са музичким тенденцијама актуелног тренутка – оним тенденцијама, које, у односу на дотадашњу авангарду, већ најављују ‘смирујући’ постмодернизам.

Наиме, свесни чињенице да термин ‘савремена музика’ собом неизбежно носи и вредносне категорије, нови назив фестивала могао би да се тумачи као резултат немогућности селектора да из године у годину концерте испуњавају до тада неизведеним, а у исто време рецентним, ‘провереним’ остварењима, која су, како је то још 1963. године записано, „[...] упркос хетерогености савремених музичко-изражајних средстава сачувала јединство у различитости [...]“.<sup>1117</sup> (прев. ММ) С тим у вези, делује да су се организатори новом програмском оријентацијом, ‘музика двадесетог века’, као кровном одредницом за најразличитије, па тако и најновије, још увек вредносно ‘непроверене’ стилске и композиционо-техничке тенденције (које су у том тренутку већ водиле и ка предворју постмодернизма), адекватно оградили од иницијалних идеја раденачког фестивала, као догађаја који (је) тежи(о) да представи „[...] неоспорна уметничка дела савременог камерног музичког стваралаштва“.<sup>1118</sup> (прев. ММ)

У концепцијском смислу Југословенска музичка трибина се, у односу на МБЗ и ФСКМ најмање изменила. Она је беспоговорно следила идеје савремене музике схваћене у најширем смислу, не обазирјући се на стилске, композиционо-техничке, жанровске и друге елементе. Међутим, оно што ЈМТ повезује са ФСКМ-ом, јесте то што је и ова манифестација у специфичном историјском тренутку променила сопствени назив, који је у њеном случају био инициран изванмузичким критеријумима. Наиме, имајући у виду да је 1974. године донет Устав којим је Југославија практично ‘конфедерализована’, четири године касније (1978) Југословенска музичка трибина бива преименована у Трибину музичког стваралаштва Југославије, под врло

<sup>1116</sup> Andrej Rijavec, Radenci’73, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 4, 1973, 461.

<sup>1117</sup> Prireditveni odbor, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1963*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

<sup>1118</sup> Исто.

симптоматичним мотоом, да нема културе народа без његовог властитог уметничког стваралаштва.<sup>1119</sup> Дакле, „[...] одустајањем од придева ‘југословенска’ очигледно је да се хипотетички алудирало на чињеницу да ‘југословенско’ као такво, само по себи, не постоји, па се синтагма ‘Трибина музичког стваралаштва Југославије’ учинила крајње сврсисходном у контексту акутелног поимања властитог идентитета, при чему би Југославија представљала само заједнички географски простор (што после 1974. године она фактички и јесте била) на којем народи и народности више нису, или пак, не желе бити Југословени“.<sup>1120</sup> Одрас тих друштвених промена на концепцију ЈМТ условио је интензивирање и иначе богатог публицистичко-научног програма овог фестивала, па се тако период од 1976. до 1979. године, када се у оквиру ЈМТ организују Уметничко-социолошке трибине, назива ‘златним добом’ опатијске манифестације.<sup>1121</sup>

Осим што ФСКМ и ЈМТ повезује промена сопствених назива, а што транспарентно говори о дејству актуелних констелација из уметничке, односно друштвено-политичке сфере, видљиве аналогije између ове две манифестације постоје и на нивоу одређених концепцијских стратегија, узрокованих специфичним геополитичким положајем ових манифестација. Уколико се сетимо да је Ладислав Вереш још крајем 1960-их година изјавио како би на ФСКМ-у требало да се, пре свега, сусрећу музичке културе Словеније, Хрватске, Аустрије и Мађарске,<sup>1122</sup> коинциденције са преоријентацијом опатијске Трибине од југословенске ка регионалној манифестацији 1990-их година, сасвим су транспарентне. Наиме, након што је овај фестивал последњи пут одржан 1990. године под именом Трибина музичког стваралаштва Југославије, већ је на следећој Трибини (1991) било евидентно да се у међувремену интензивно радило на њеној реорганизацији. Ова манифестација тада добија назив Глазбена трибина Опатија (касније Међународна глазбена трибина), а предлог новог фестивала подразумевао је идеју „[...] internacionalizacije programa, prvenstveno s obzirom na regiju Zajednice Alpe–Jadran“,<sup>1123</sup> која би уз Хрватску,

---

<sup>1119</sup> Nenad Turkalj, 20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983), нав. дело, 19.

<sup>1120</sup> Милош Маринковић, Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ, ментор ред. проф. др Драгана Стојановић-Новичић, у: Весна Микић, Драгана Стојановић-Новичић (ур), *Wunderkammer/Their Masters's Voice – Zbornik master radova studenata muzikologije*, Београд, Факултет музичке уметности, 2018, 827–828, [https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2020/12/wunderkammer\\_their-masters-voice-09.-milos-marinkovic-their-masters-voice-master\\_final.pdf](https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2020/12/wunderkammer_their-masters-voice-09.-milos-marinkovic-their-masters-voice-master_final.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

<sup>1121</sup> Више о томе у: Милош Маринковић, Научно-музиколошки аспекти Југославенске музичке трибине..., нав. дело, 61–79.

<sup>1122</sup> Ladislav Vörös, VII. Festival sodobne komorne glasbe, нав. дело, 10.

<sup>1123</sup> Nikša Gligo, Promemoria za razgovor o budućnosti Glazbene tribine u Opatiji, у: Erika Krpan (ур), *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, нав. дело, 14–16.



укључивала и Словенију, Мађарску, Италију, Аустрију и Баварску (Немачка). С тим у вези, не можемо да не приметимо специфичан дискурс критичара Богдана Учакара поводом тридесетогодишњице ФСКМ-а (1992), када је овај критичар, пишући о самим почецима фестивала за словеначко *Delo*, чињеницу да је ФСКМ из године у годину све више обогаћивао свој програм, формулисао на следећи начин: „Уметничка топографија била је погодна за ширење фестивала с укључењем мађарских, хрватских и аустријских суседа, будући да је уметничка спремност за даљи развој у тој духовној тетрагонали била велика и охрабрујућа“.<sup>1124</sup> (прев. ММ)

Иако се, као што смо рекли, у репертоарском смислу најмање променила, другим речима, задржала своју првобитну физиономију све до распада Југославије, ЈМТ нису заобишле расправе о ваљаности иницијалне програмске концепције, односно, полемике о евентуално пажљивијим и прецизнијим критеријумима селекције опатијског репертоара. Пре свега, значајно је осврнути се на главни коментар на опатијску Трибину 1966. године, који се односио на то да се „[...] *suvremena jugoslavenska muzika dobrim dijelom nalazi u nekoj vrsti društvenog vakuuma, iako – što je posvjedočila i ovogodišnja Tribina – stvara trajne i istinske vrijednosti*“.<sup>1125</sup> Дакле, пошто је одвијање ЈМТ'65 протицало још увек у знаку, како је то наведено у публикацији о двадесетпетогодишњици фестивала, успеха прве и одушевљењем првом ЈМТ'64,<sup>1126</sup> очигледно је да је од 1966. године ситуација почела реалистичније да се сагледава, па је овај фестивал покренуо питања која су се тичала даљих корака у целокупној логистици развоја музичке културе и афирмације југословенског музичког стваралаштва. О томе сведочи и чињеница да је пратећи програм ове манифестације, почев од 1966. године, превазилазио оквире дискусија о концертним извођењима, те је по први пут приређен Округли сто под насловом *Panel diskusija o izvedenim djelima na Jugoslavenskoj muzičkoj tribini i o općim stvaralačkim problemima jugoslavenske muzike* (модератор је био Павле Стефановић).

Мало је вероватно да је посреди случајност да баш у години када Милко Келемен поставља питања о реформама загребачког Бијенала (1973), то исто тада чини и Бранимир Сакач у вези са опатијским фестивалом. Наиме, истичући да је ова манифестација настала као потреба за једним форумом на којем би се домаћа музика

---

<sup>1124</sup> Bogdan Učakar, Festival komorne glasbe v Radencih. Mladenič v najboljših letih, *Delo*, 2. 10. 1991, 6. Иако је говорио о самим почецима ФСКМ-а, врло је необично да Учакар ни у једном тренутку није споменуо Југославију, као земљу у којој је фестивал основан. Видети у: Исто.

<sup>1125</sup> Nenad Turkalj, O 25 godina djelovanja TMSJ, нав. дело, 17.

<sup>1126</sup> Исто.

афирмисала, али и да је оснивање тако замишљене манифестације имало пуно оправдање у односу на тадашње уметничке, креативне и друштвене моменте, Сакач је на десетогодишњицу ЈМТ (1973), подвукао следеће:

„Danas, kada su mnogi ciljevi Tribine postignuti, kada je postignuta značajna afirmacija naše glazbe i u našem društvu i u inozemstvu, pitamo se, da li je potrebno da manje-više gotovo sva djela koja nastaju između dvije Tribine prikazujemo. Da li to nečemu vodi, jer afirmacija u onom najširem smislu riječi je postignuta. Sada bi trebalo ići u drugu etapu, no to nije tako jednostavan problem, jer treba voditi računa o mnogim elementima, vrlo trijezno i oprezno, prije nego što se pređe na neki drugi sistem uvrštavanja djela na Tribinu“.<sup>1127</sup>

Иако су још пре овог Сакачевог говора поједини аутори из различитих република (конкретно, Сотир Голабовски из Македоније, Дарјан Божич из Словеније, Константин Бабић из Србије) изнели сродне предлоге о новом систему селекције репертоара, који би укључивао постојање својеврсних ‘републичких трибина’, на којима би се вршила селекција дела за ‘југословенску трибину’ (чији би репертоар онда био испуњен искључиво репрезентативним остварењима југословенских аутора),<sup>1128</sup> тек се после поменутог говора Бранимира Сакача тема репертоарске концепције овог фестивала активно раширила и међу остале учеснике. Тако је од 1973. године уследио низ коментара учесника опатијских сусрета, па је композитор Игор Куљерић истакао како је наступио тренутак када ЈМТ више не може да буде „[...] samo informacija nego zbilja koncentrat svega onog najkvalitetnijeg u jugoslavenskoj muzičkoj produkciji“,<sup>1129</sup> док је Ненад Туркаљ, указавши на то како је „[...] otpala potreba jedne šire smotre koja je davala mogućnost svima da pokušaju uhvatiti korak sa vremenom“,<sup>1130</sup> у наставку закључио: „Sada je došlo vrijeme kada samo autentične kvalitete treba da progovore“.<sup>1131</sup> Уз њих, Миодраг Павловић (тадашњи генерални секретар Музичке омладине Југославије у Београду) тврдио је како авангардно и традиционално не могу и даље опстајати на истом репертоару, те да би „[...] Tribina polako mogla da prelazi iz faze tribine, dakle platforme za sve, u fazu fizionomiranog festivala“.<sup>1132</sup> Крешимир Ковачевић указао је на, према његовом мишљењу, неопходност прецизније селекције,

---

<sup>1127</sup> Branimir Sakač, Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci IX opatijske tribine, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 30.

<sup>1128</sup> Sotir Golabovski, VII Jugoslavenska muzička tribina – u svijetu mišljenja. Kazali su..., *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 108, 1970, 381–382; Darjan Božič, VII Jugoslavenska muzička tribina..., исто, 388–389; Konstantin Babić, Svi putevi vode u Opatiju, ali se tu i završavaju, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 111–112, 1971, 38–40.

<sup>1129</sup> Igor Kuljerić, Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci IX opatijske tribine, нав. дело, 31.

<sup>1130</sup> Nenad Turkalj, Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci IX opatijske tribine, исто, 32.

<sup>1131</sup> Исто.

<sup>1132</sup> Miodrag Pavlović, Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci IX opatijske tribine, исто, 37.

будући да „[...] nema smisla da od četiri ili pet kompozicija, izvedenih na koncertu, samo jedna zadovolji kriterije“,<sup>1133</sup> док се Властимир Николовски залагао за то „[...] da postoji jedna komisija koja bi odabrala dela za Tribinu, i to bez sentimentalnosti na republičke ključeve [...]“.<sup>1134</sup> Десетак година после утемељења опатијске манифестације, композитор Дарјан Божич закључио је следеће: „Iako propozicije dozvoljavaju izvođenje djela koja su nastala u dvije posljednje godine, čuli smo previše muzike koja se zapravo rodila prije sto do sto pedeset godina“.<sup>1135</sup>

Оваквим коментарима учесника опатијских сусрета, а пре свега поменутом изјавом утемељивача, Бранимира Сакача, радни карактер ЈМТ, као иницијални идентитет ове манифестације, који ју је разликовао од фестивала у класичном смислу те речи, прилично је доведен у питање. Ипак, све ове расправе остале су само на папиру, јер је ЈМТ, упркос свему томе, до краја југословенског периода следила првобитну концепцију представљања најразличитијих стилских и композиционо-техничких стремљења музичких стваралаца из југословенских република и покрајина. Можда је управо то био алиби за прикривање све интензивнијих криза југословенског друштва. Стога Иво Вуљевић, као један од лидера опатијске манифестације, на концу 1970-их изјављује: „Tribina, nadalje, nikada nije mogla insistirati na najstrožijoj selekciji, koja bi bila jedan čvrsto utvrđen kriterij za muziku svih republika i pokrajina, za koje znamo da su imale *različite istorijske uvjete razvoja*“.<sup>1136</sup>

Организационо-концепцијске измене ових манифестација, као што смо видели, могу се, у већој или мањој мери, пратити већ од друге половине 1960-их година. С једне стране, оне су инициране реаговањима критичара у тадашњој штампи, али се не могу порећи ни изражене менаџерске способности фестивалских лидера, који су, као што смо видели, и сâми покретали питања програмске ревизије, па чак и опстанка ових манифестација. Овакав закључак поткрепљује наводе теоретичарке Кили Хансен, која указује на то да се „[...] фестивал јасно развија са својим менаџером – расте, мења се и опстаје захваљујући идејама и жељи његовог менаџера да се развија заједно са фестивалом“.<sup>1137</sup> (прев. ММ) Осим тога, недвосмислена је чињеница да су

---

<sup>1133</sup> Krešimir Kovačević, Jubilej opatijske Tribine. Mišljenja o protekloj Jugoslovenskoj muzičkoj tribini (Pitanja pripremila i razgovor vodila Jasna Lipovac), *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1974, 85.

<sup>1134</sup> Vlastimir Nikolovski, Jubilej opatijske Tribine. Mišljenja o protekloj Jugoslovenskoj muzičkoj tribini..., исто, 85.

<sup>1135</sup> Darijan Božič, Jugoslovenska muzička tribina. Opatija 5–9. 11. 1975, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 4, 1975, 103.

<sup>1136</sup> Ljiljana Ivanović, Opatijska tribina. Jugoslovenska muzička tribina u Opatiji 1978, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1978, 53.

<sup>1137</sup> Külli Hansen и други, нав. дело.

организационе стратегије усаглашаване како са тенденцијама развоја на пољу музичке уметности, тако и на друштвено-политичком пољу, чиме су југословенски фестивали савремене музике још једном посведочили да су представљали музичке догађаје који су перманентно пружали простор за уодношавања музичких и изванмузичких аспеката.

## VII Закључак

*Još nam je u živom sjećanju bučna atraktivnost Zagrebačkog bijenala za suvremenu muziku, a već se nalazimo nadomak idućeg festivala sličnog karaktera – Jugoslavenske muzičke tribine [...]. U međuvremenu donijeli su nam prvi jesenski dani još jednu skromnu i intimnu svečanost novog zvuka, Festival suvremene komorne muzike – Slatina Radenci, treći po redu [...]. Slika je dakle prilično impozantna; u rasponu od pet mjeseci tri smotre suvremene muzike koje nacionalnom stvaralačkom potencijalu pružaju punu šansu da razvije svoje mogućnosti i izvježba svoje domete.<sup>1138</sup>*

Истраживање које је спроведено имало је за циљ да прикаже вишезначну спрегу уметничких, друштвених и политичких аспеката како у генези, тако и у функционисању првих фестивала савремене музике у Југославији до 1965. године. На тај начин су Музички бијенале Загреб, Југословенска музичка трибина (Опатија) и Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци, као прве систематске платформе за презентацију савремене музике у Југославији, подједнако означени и као уметнички, али и као друштвено-политички пројекти.

Међународни фестивал савремене музике, Музички бијенале Загреб, у периоду од 1961. до 1965. године одиграо је изузетно важну улогу у културној политици земље. Сагледан као кореспондирање са тада актуелном југословенском политиком несврстаности, МБЗ је верификовао Југославију као земљу која је отворена за сва нова уметничка (музичка) глобална струјања, при чему ју је посредно верификовао и као једног од лидера Покрета несврстаних на тадашњој светској политичкој сцени. Учешћем еминентних и тада најактуелнијих светских композитора и извођача, за само три издања овај фестивал успео је да у домаћој средини формира атмосферу шире толерантности према авангардним трендовима, о чему је сведочио и доминантно позитиван дискурс у домаћој и иностраној штампи тога времена. На чисто музичком плану, МБЗ је од 1961. до 1965. године на својеврсни начин заокружио период продора Новог звука у Југославију, што се показало репертоаром домаћих композитора на трећем МБЗ-у, који је рефлектовао све актуелне модернистичке тенденције Запада.

Додатни значај МБЗ-а огледа се у томе што су управо дешавања на овој међународној манифестацији, иницирала идеју о оснивању националног фестивала савремене музике, Југословенске музичке трибине у Опатији. Ако је друштвено-политички аспект МБЗ-а био оличен у музичком доприносу југословенској спољној

---

<sup>1138</sup> Eva Auer-Sedak, Jugoslavenski kompozitor i njegova prisutnost na domaćem tržištu, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 286, 21. 10. 1965, 5.

политици (политици несврстаности), онда су друштвено-политичке импликације у случају ЈМТ, биле испољене кроз темељне идеје унутрашње (културне) политике социјалистичке Југославије – ‘братство и јединство југословенских народа и народности’. Спрега уметничких и друштвених аспеката на овом фестивалу огледала се у томе што је на опатијској манифестацији приређиван најобимнији дискусионо-дебатни програм, али и у томе што су селекциони критеријуми савремене музике били најшире постављени, не би ли се репертоар Југословенске музичке трибине прилагодио често примењиваној политици ‘југословенског кључа’.

Особеност Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци испољила се најпре у томе што је ова манифестација била једина жанровски одређена. Иако далеко скромнијих организационих капацитета у односу на друга два фестивала, ФСКМ је, парадоксално, поседовао најпрецизније устројену репертоарску политику, сегментирану у три програмска одељка. Друштвено-политички допринос ФСКМ-а очитовао се у привредној колаборацији културно-туристичког сектора, али је овај фестивал представљао и парадигматичан пример утицаја југословенске унутрашње политике децентрализације на културни живот земље, што је само додатно интензивирано доношењем новог Устава (1963) у години оснивања овог фестивала.

Када говоримо о односу ових манифестација, веза између МБЗ-а и ЈМТ нераскидива је самом чињеницом што је, као што смо приказали, први (међународни) фестивал одиграо улогу иницијатора другог (националног) фестивала. Иако је ЈМТ идејно замишљена као својеврсни ‘филтер’ за МБЗ, испоставило се да у пракси то није доследно спровођено као правило, будући да је ЈМТ без сумње постала фестивал који је сам по себи био аутономан и независан. Дакле, уколико је и долазило до повременог ‘филтрирања’ музичког стваралаштва на ЈМТ пред МБЗ, то ни на који начин није угрожавало аутономију опатијске манифестације, као, свакако, најзначајнијег фестивала савременог музичког стваралаштва југословенских аутора. Када је реч о односу између ЈМТ и ФСКМ-а, он почива, пре свега, на изванмузичким аспектима, децентрализацији и колаборацији привредних сектора. С позиција уметничких критеријума, ова два фестивала била су у супротности. ФСКМ је доминантно инсистирао на класицима савремене музике, такозваним ‘провереним’ делима (што је обухватало два од три репертоарска сегмента), док се у фокусу ЈМТ нашло представљање остварења не старијих од две године, чија се уметничка вредност тек ‘испитивала’. Тако се у контексту поимања савремене музике испоставило да су (на

основу својих програмских физиономија) много сроднији били МБЗ и ФСКМ,<sup>1139</sup> при чему се запажа да је ФСКМ на изванредан начин преузео концепцију МБЗ-а у представљању музике и међуратног и послератног модернизма. Такође, ова два фестивала међународног карактера, за разлику од ЈМТ, нису била оптерећена идејом извођења композитора из целе Југославије, при чему је децентралистичка политика само додатно подупирала такву фестивалску политику. Тако су, рецимо, на ФСКМ-у убедљиво најизвођенији били словеначки композитори, док су, на пример, од седморо југословенских композитора чија су се дела наша на репертоару сва три овде анализирана МБЗ-а (1961–1965),<sup>1140</sup> њих петорица била из Хрватске (Мило Ципра, Натко Девчић, Бранимир Сакач, Милко Келемен, Иво Малец), а само по један из Србије (Љубица Марић), односно Словеније (Примож Рамовш).

Када је реч о индивидуалном нивоу генезе, ове манифестације повезује то што су се њихови лидери својим поетичким начелима, на својеврстан начин уписали у физиономију, односно програмску идеју-водиљу самих фестивала. Тако је Милко Келемен своју авангардну природу и свој експериментални дух на најбољи могући начин испољио кроз програме МБЗ-а. Бранимир Сакач (али и Иво Вуљевић) аспекте својих светоназора о формирању карактеристичног југословенског музичког језика и југословенске музичке културе, покушао је да оствари путем ЈМТ, као платформе за сучељавање најразличитијих естетичко-поетичко-стилистичких начела југословенских музичких стваралаца. Фокусираност програмске оријентације ФСКМ-а на класике савремене музике указивала је на извесну скептичност Ладислава Вереша према послератним музичким тенденцијама, док је (уз, наравно, бројна дела Славка Остерца на овом фестивалу), обилата заступљеност опуса Јосипа Славенског, али и стваралаштва композитора из околних земаља, попут Беле Бартока, сведочила о Вершовим афинитетима ка локалном фолклору.

Један од, такође, значајних налаза ове дисертације јесте тај што је установљено да су сва три фестивала од самога почетка успела да се наметну као важна тема тадашње штампе, и то не само музичких, већ и недељних и дневних листова. Музичка

---

<sup>1139</sup> С тим у вези, занимљиве су речи музиколога Андреја Ријавца, који поводом двадесетпетогодишњице ФСКМ-а наводи: „Поред Загребачког бијенала, то је једини фестивал у Југославији који је посвећен савременој музици. Иако је у одређеном смислу фестивал, који се бави камерном музиком, он је ипак наш прозор у свет, као и прозор света на нашем простору“. Наведено према: Dušan Loparnik, 25. Festival komorne glasbe XX. stoletja Radenci 87. Festival – dvostransko okno, *Vestnik*, 38, 1. 10. 1987, 7.

<sup>1140</sup> Овом приликом не узимамо у обзир дела Јосипа Славенског, која су се такође наша на сва три МБЗ-а.

критика из 1960-их година успоставила је владајући дискурс о широком друштвеном и културном значају ових манифестација. Међутим, када је реч о чисто уметничким аспектима ових фестивала, тадашња критика показивала је неконзистентност. То се огледало у томе што је у највећем броју случајева заобилазила валоризовање репертоара, као и у прилично поларизованим ставовима, који су наликовали реалистичко-модернистичким књижевним расправама, вођеним деценију раније. Тако је фестивалска критика на својеврстан начин била одраз стилске и композиционо-техничке хетерогености југословенског музичког ствараштва раних 1960-их, односно, различитих поимања категорија савремености, која су пратила утемељење и одвијање првих фестивала савремене музике у Југославији.

Како је доказано да ове фестивале повезује неколицина аспеката (укључујући и не тако мали број истих дела која су ‘циркулисала’ између фестивалских репертоара), показало се да се прва три југословенска фестивала савремене музике могу тумачити и као један интегрални ‘продужени’ културно-музички и друштвено-политички догађај почетком 1960-их година. С тим у вези, када говоримо о ‘колективном’ нивоу генезе фестивала, најпре, не сме се пренебрегнути чињеница о стратешком успеху културне политике Југославије, будући да је за јако кратак период дошло до покретања три фестивала савремене музике, и то, пре свега, ‘западне’ савремене музике, у земљи социјалистичког државног устројства. Дакле, показано је да су југословенске друштвено-политичке констелације отворености за цео свет, генерисале најпре МБЗ, а потом и ФСКМ. Иако су децентралистичке идеје већ тада узеле маха, испоставило се да су поједина дешавања изван република у којима су се фестивали одигравали и те како била важна за формирање контекста њиховог настанка и функционисања. Због тога се, упркос политици децентрализације, ипак може релативно позитивно говорити и о југословенском интегративном фактору у оквиру културне политике, макар до 1965. године,<sup>1141</sup> што је без сумње била огромна логистичка олакшица у организацији ових фестивала.

Сва три фестивала, МБЗ у контексту различитих култура Источног и Западног блока, ФСКМ у контексту различитих култура земаља региона, а ЈМТ у контексту различитости југословенских народа, потврдила су тезу теоретичара Хуга ди Грифа, да

---

<sup>1141</sup> У контексту друштвено-политичких збивања која ће уследити, индикативно је запажање историчара Слободана Селинића о томе да је од друге половине 1960-их година став Савеза комуниста Југославије о појмовима ‘Југословен’ и ‘југословенство’ полазио од тога „[...] да су се народи Југославије ујединили не да би у оквиру заједничке државе изгубили своју националност, него да би је у њој остварили“. Слободан Селинић, Југословени и југословенство крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XX века, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 161, 2018, 107



су фестивали изузетно важни инструменти културне политике, јер представљају окружења која свакој култури нуде остваривање контаката, односно омогућавање конструктивног дијалога.<sup>1142</sup> Такође, иако су (у складу са поменутиим класификацијама фестивалских догађаја Лукића и Хансенове) ови фестивали представљали експерименталне, па и ‘ризичне’ манифестације, које, због свог авангардног епитета, нису рачунале на ширу публику, сва три фестивала савремене музике одражавала су и својства комерцијално-туристичких манифестација, чиме су ови музички догађаји још шездесетих година прошлог века у приличној мери одговорили изазовима савременог менаџмента фестивала. Осим тога, они су од почетка били институционално подржавани, што им је омогућило да већ у првим годинама добију статус културно релевантних догађаја за развој савремене музике, каквим их је представљала и ондашња штампа.

Како је послератни двадесетогодишњи период развоја југословенске музичке културе протицао у знаку интензивних промишљања и трагања за критеријумима вредновања савремене музике, те изналажења одговарајућих путева развоја југословенске музике и механизма њене афирмације, настанак ових фестивала може се тумачити као успостављање инструментаријума за потенцијално решавање таквих процеса. С тим у вези, сва три фестивала поставила су јасне уметничке циљеве у односу на развој југословенске савремене музике – МБЗ (с најстрожим селекционим критеријумима у односу на појам савремене музике) да допринесе тражењу властитих стваралачких путева савремене музике и успостави однос са светским стремљењима,<sup>1143</sup> ЈМТ (уз отвореност за све музичке тенденције актуелног тренутка) да подстакне развој савременог али у исто време и аутохтоног музичког језика,<sup>1144</sup> ФСКМ (са дистинкцијом између савремене музике прве и друге половине двадесетог века) да представи остварења која ће по свом музичком изразу ступити у трајни свет музичке културе човечанства.<sup>1145</sup> Међутим, осцилације репертоарске селекције између поимања савремене музике као хронолошке (свака музика која настаје у одређеном тренутку) и као проблемске категорије (авангардна музика двадесетог и још уже, друге половине двадесетог века),<sup>1146</sup> биле су један од горућих проблема ових фестивала у

---

<sup>1142</sup> Hugo de Greef, *Arts Festivals are our Voices in Society*, у: Milena Dragičević Šešić, Ljiljana Rogač Mijatović, Nina Mihaljinac (ур), нав. дело, 124.

<sup>1143</sup> *Muzičkom biennalu Zagreb je zadaća*, нав. дело, 1.

<sup>1144</sup> Primož Ramovš, Ruben Radica, Ivo Petrić (ур), нав. дело.

<sup>1145</sup> *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1963 – Prireditveni odbor*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

<sup>1146</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Savremena muzika u svetlu održivosti...*, нав. дело, 25.

првим годинама одржавања. Томе је свакако доприносила естетичко-стилистичка хетерогеност југословенског музичког стваралаштва овога периода – од неоромантичарских дела соцреалистичке тематике до алеаторичких или електроакустичких остварења – која је фестивале савремене музике суочила с неопходношћу успостављања баланса између могућности и жељених концепата (преглед најизвођенијих југословенских композитора на фестивалима савремене музике у Југославији видети у Прилогу 16, стр. 425). Такође, поменута институционална потпора овим фестивалима указује на то да формулисање фестивалског репертоара у држави комунистичког устројства, никако није могло да протиче без својеврсног уметничко-политичког консензуса. Уступци те врсте, само су додатно доводили до размимоилажења и никад успостављених бескомпромисних критеријума селекције савременог југословенског музичког стваралаштва. Иако је таква почетна позиција ових фестивала онемогућавала да они остваре улогу адекватног стимулатора у процесу изградње препознатљивог југословенског музичког пута, којим би тадашњи домаћи композитори могли одлучно да крену ка светској сцени савремене музике, нема сумње да су већ у првим годинама одржавања фестивали савремене музике код великог броја југословенских аутора побудили не само интересовање за усвајањем актуелних западноевропских тенденција у музици, већ и преиспитивање сопствених стваралачких начела.

Југословенски фестивали савремене музике, чије се оснивање поклопило са двадесетогодишњом консолидацијом једног целокупног друштвено-политичког система у послератној Југославији, резултат су амбиција за успостављањем веза са актуелним уметничким тенденцијама у свету, што је подразумевало и обнову предратних модернистичких стремљења. Такве тежње проистицале су из општег послератног југословенског друштвеног ентузијазма, отелотвореног у обнови и изградњи земље новог политичког устројства, док су истовремено произилазиле и из пружања отпора управо том истом политичком устројству. Сагледани као интегрални, ‘кластерски’ модернистички догађај у контексту развоја послератног музичког модернизма у Југославији, али и у свету, три фестивала савремене музике, Музички бијенале Загреб, Југословенска музичка трибина (Опатија) и Фестивал савремене камерне музике Слатина Раденци својим су генезама и првобитним концептима открила сву сложеност, хетерогеност и међузависност уметничких, друштвених и политичких платформи.

## Литература

### Књиге, монографије, зборници

Andreis, Josip: *Povijest hrvatske glazbe*, knjiga 4, Zagreb, Liber – Mladost, 1974.

---: Razdoblje 1945–1965, у: Erika Krpan (yp), *Hrvatsko društvo skladatelja: 60 godina: 1945–2005*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2005, 9–28.

---: *Umjetnički put Mila Cipre*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti – Odjel za muzičku umjetnost, 1969.

Andreis, Josip, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb, Školska knjiga, 1962.

Atanasovski, Srđan: Allies in Music: French influence and role models in the Cvijeta Zuzorić Association of Friends of Art, у: Ivana Vesić, Vesna Peno, Boštjan Udovič (yp), *The Tunes of Diplomatic Notes: Music and Diplomacy in Southeast Europe: (18th-20th century)*, Belgrade – Ljubljana, Institute of Musicology SASA – University of Ljubljana, Faculty of Social Sciences, 2020, 77–92.

Balog-Petrović, Lidija: Recepcija opusa Stjepana Šuleka u glazbenoj kritici njegova vremena, у: Eva Sedak (yp), *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.–1960.*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, 169–205.

Batović, Ante: Buđenje Hrvatske, у: Zvonko Maković (yp), *Šezdesete u Hrvatskoj: mit i stvarnost*, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt – Školska knjiga, 2018, 20–35.

Barbo, Matjaž: *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.

Bergamo, Marija: *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od Prve do Šeste simfonije*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.

Bingulac, Petar: Josip Slavenski – deset godina posle smrti: *Muzika 1938*, у: Vlastimir Peričić (yp), *Petar Bingulac. Napisi o muzici: studije i eseji*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 241–242.

---: Josip Slavenski – deset godina posle smrti: *Pesme moje majke*, у: Vlastimir Peričić (yp), *Petar Bingulac. Napisi o muzici: studije i eseji*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 239–240.

Bogetić, Dragan: *Jugoslovensko-američki odnosi 1961–1971*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, 2012.

Venišnik Peternej, Vesna: *Med tradicijo in sodobnostjo: opus skladatelja Marijana Lipovška*, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019.

Veselinović, Mirjana: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Музика у другој половини XX века у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (ур), Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107–135.

---: Постмодерна – карактеристике и одабири ‘игре’, у: Мирјана-Веселиновић Хофман и други (ур), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 247–296.

---: *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

Весић, Ивана: *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2018.

Vörös, Ladislav: *Pripovedna pesem madžarske narodnostne skupine v Prekmurju*, у: Vlasta Koren (ур), *Etnografija Pomurja 1*, Murska Sobota, Pomurska Založba, 1967, 173–192.

---: Četrto desetletje prisotnosti madžarske glasbe na mednarodnem festivalu v Radencih/A magyar zene már a negyedik évtizede jelen van Radencin, a nemzetközi fesztiválon, у: Jože Vugrinec и други (ур), *Sodelovanje ob meji – Együttműködés a határ mentén*, Murska Sobota – Szombathely, Pokrajinska in študijska knjižnica – Berzsényi Dániel Megyei Könyvtár, 1996, 149–177/178–207.

Vuljević, Ivo: Predgovor, у: Erika Krpan (ур), *Branimir Sakač: Ariel. Izabrani spisi*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1980, 7–11.

Vučetić, Radina: *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd, Službeni glasnik, 2012.

---: *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd, Clio, 2016.

Gabrič, Aleš: Razmah slovenske kulture po letu 1945, у: Zdenko Čepič (ур), *Preteklost sodobnosti: izbrana poglavja slovenske novejšje zgodovine*, Ljubljana, Inštitut za novejšjo zgodovino, 1999, 155–164.

---: *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1995.

Glass, Philip: *Words without Music: a Memoir*, New York – London, Liveright Publishing Company A Division of W.W. Norton and Company, 2015.

Gligo, Nikša: *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1985.

---: Između suvremenosti i avangarde. Muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe, i profiliranje nove hrvatske glazbe, y: Erika Krpan (yp), *Muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2000, 20–40.

---: Promemoria za razgovor o budućnosti Glazbene tribine u Opatiji, y: Erika Krpan (yp), *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d.o.o, 2003, 14–16.

Goldstein, Ivo: *Hrvatska 1918–2008*, Zagreb, Europapress holding – Novi Liber, 2008.

Greef, de Hugo: Arts Festivals are our Voices in Society, y: Milena Dragičević Šešić, Ljiljana Rogač Mijatović, Nina Mihaljinac (yp), *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrade, Creative Europe Desk Serbia – Ministry of Culture and Media of Republic of Serbia, 2017, 123–124.

Danuser, Hermann: *Glasba 20. stoljeća* (прев. Nikša Gligo), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

Dvadeset pitanja Freda K. Prieberga, y: Erika Krpan (yp), *Labirinti*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1994, 39–49.

Dvadesetšest pitanja Eve Sedak, y: Erika Krpan (yp), *Labirinti*, Zagreb, Muzički informativni centar koncertne direkcije Zagreb, 1994, 29–37.

Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik 1945–1965. Voraussetzungen Verlauf Material. Mit 31 Abbildungen und 45 Notenbeispielen*, München, R. Piper & Co Verlag, 1966.

Dimić, Ljubodrag: Jugoslovensko-sovjetski odnosi 1953–1956. Zbliženje, pomirenje, razočarenje, y: Petar Kačavenda, Đoko Tripković (yp), *Jugoslovensko-sovjetski sukob 1948 – The Yugoslav-Soviet Conflict In 1948*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, 1999, 279–293.

Doknić, Branka: *Kulturna politika Jugoslavije: 1946–1963*, Beograd, Službeni glasnik, 2013.

Драгичевић Шешић, Милена: Фестивали: од славља у заједници до савременог спектакла – утицаји културних политика, y: Симон Грабовац (yp), *Дијалог о фестивалима: култура фестивала*, Нови Сад, Културни центар Новог Сада, 2008, 13–25.

Dragičević-Šešić, Milena, Branimir Stojković: *Kultura – menadžment, animacija, marketing*, Beograd, Clio, 2003.

Duda, Igor: Kameni temeljci. Stupovi jugoslavenskoga društva i pioniri kao mali socijalistički ljudi, y: Igor Duda (yp), *Stvaranje socijalističkog čovjeka. Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Zagreb – Pula, Srednja Europa – Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2017, 23–49.

Duraković, Lada: *Ideologija i glazbeni život: Pula 1945.–1966.*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2010.

Ђукић, Весна: *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију – Факултет драмских уметности, 2010.

Ђукић, Весна: Festivalski menadžment umetničkih manifestacija u Srbiji, у: Nevena Daković, Mirjana Nikolić (ур), *Образовање, уметност и медији у процесу европских интеграција: зборник радова*, Београд, Факултет драмских уметности – Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2008, 158–170.

Екмечић, Милорад: *Дуго кретање између клања и орања. Историја Срба у новом веку (1492–1992)*, Београд, Евро Бук, 2019.

Џиванов, Сава: Узроци и последице sukoba, у: Петар Каћавенда, Ђоко Трипковић (ур), *Југословенско-совјетски sukob 1948 – The Yugoslav-Soviet Conflict In 1948*, Београд, Институт за савремену историју, 1999, 21–34.

Здравковић, Живојин: Уз прве свечаности, у: Рашко Јовановић, Драгиша Савић, Слободан Турлаков (ур), *БЕМУС – Београдске музичке свечаности 1969*, Београд, Слободан Јовић, 1969 [ненумерисане странице].

Испитивати освојени терен. Stanko Horvat u razgovoru s Evom Sedak, у: Петар Седем (ур), *Нови звук: избор текстова о савременој глази*, Загреб, Накладни завод Матиче хрватске, 1972, 303–309.

Јакovina, Твртко: Југославија на међународној позорници. Активна коегзистенција несврстане Југославије, у: Латинка Перовић, Драго Роксандић, Мија Великонја, Wolfgang Hoepken, Florian Bieber (ур), *Југославија у историјској перспективи*, Београд, Хелсиншки одбор за људска права у Србији, 2017, 434–484.

Јевтић, Милош: *Говор музике: разговори са Рајком Максимовићем*, Београд, Београдска књига, 2008.

Јовић, Дејан: *Југославија држава која је одумирала. Успон, криза и пад Кардељево Југославије (1974–1990)*, Загреб – Београд, Прометеј – Самиздат В92, 2003.

Јовићевић, Александра: Festivals as Social Dramas and Metaphors: Between Popular and Subversive, у: Милена Драгићевић Шешић, Љилјана Рogaч Мијатовић, Нина Мihaljinac (ур), *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrade, Creative Europe Desk Serbia – Ministry of Culture and Media of Republic of Serbia, 2017, 133–142.

Јурукова, Нада: Културата и просвета во Македонија за време на појавата на Информбирото 1948, у: Петар Каћавенда, Ђоко Трипковић (ур), *Југословенско-совјетски sukob 1948 – The Yugoslav-Soviet Conflict In 1948*, Београд, Институт за савремену историју, 1999, 161–172.

Kadijević, Đorđe: Ljubljana: V međunarodni bijenale grafike, y: Aleksandar Petković (yp), *Jugoslavija i svet 1963*, Beograd, Novinsko izdavačko preduzeće »Mladost«, 1964, 294–295.

Каракаш, Бранко: *Музичките творци во Македонија*, Скопје, Македонска книга, 1970.

Kelemen, Milko: Avantura oblika, y: Milko Kelemen (yp), *Svjetovi zvuka*, Slatina – Zagreb, Matica Hrvatska Slatina – Koncertna direkcija Zagreb, 1999, 121–123.

---: »Ekvilibri« – još neke uspomene na Darmstadt, y: Milko Kelemen (yp), y: Milko Kelemen (yp), *Milko Kelemen. Labirinti zvuka. Pogledi na novu glazbu. S uvodnim razgovorom Joachima Kaisera i Milka Kelemena*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1982, 40–41.

---: Ispražnjena soba – uspomene iz djetinjstva, y: Milko Kelemen (yp), *Milko Kelemen. Labirinti zvuka. Pogledi na novu glazbu. S uvodnim razgovorom Joachima Kaisera i Milka Kelemena*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1982, 42–48.

---: Kako podučavati novu glazbu, y: Petar Selem (yp), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 131–133.

---: Moji estetski principi, y: Zdravko Blažeković (yp), *Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1983, 19–20.

---: Muzički biennale Zagreb, zašto?, y: Erika Krpan (yp), *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2000, 9–12.

---: Oproštaj od folklor, y: Milko Kelemen (yp), *Milko Kelemen. Labirinti zvuka. Pogledi na novu glazbu. S uvodnim razgovorom Joachima Kaisera i Milka Kelemena*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1982, 37–39.

---: *Poruka pateru Kolbu – Message to father Kolb*, Slatina – Virovitica, Matica Hrvatska, 2002.

---: Problemi oblikovanja suda o novoj glazbi, y: Milko Kelemen (yp), *Milko Kelemen. Labirinti zvuka. Pogledi na novu glazbu. S uvodnim razgovorom Joachima Kaisera i Milka Kelemena*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1982, 19–23.

---: Svijet suvremenog zvukovlja kao labirint. Suvremeni skladatelj i glazbene institucije, y: Milko Kelemen (yp), *Milko Kelemen. Labirinti zvuka. Pogledi na novu glazbu. S uvodnim razgovorom Joachima Kaisera i Milka Kelemena*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1982, 23–30.

Kovačević, Krešimir: *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945–1965*, Zagreb, Udruženje kompozitora Hrvatske, 1966.

---: *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb, Naprijed, 1960.

Коловски, Марко: Македонската музика на Трибината на музичкото творештво на поранешна Југославија 1964–1990, у: Сони Петровски (ур), *Музичка научна манифестација "Струшка музичка есен": 15–16 Септември, 2012, Струга, Р. Македонија*, Скопје, Сојуз на композитори на Македонија (СОКОМ), 2012, 145–180.

Котевска, Ана: Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера, у: Соња Маринковић, Јелена Јанковић-Бегуш (ур), *О укусима се расправља: Павле Стефановић (1901–1985): тематски зборник*, Београд, Музиколошко друштво Србије – Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Катедра за музикологију, 2017, 207–222.

Коси, Akil, Krešimir Kovačević, Zija Kučukalić, Dragoslav Ortakov, Vlastimir Peričić (ур): *Jugoslavanska glasbena dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1980.

Krpan, Erika: Organizacija između izazova i standarda, у: Jagoda Martinčević (ур), *Koncertna direkcija Zagreb: 50 godina*, Zagreb, Koncertna direkcija Zagreb, 2002, 7–21.

---: O festivalima, у: Erika Krpan (ур), *Riječ između tonova. Zapisi o hrvatskoj glazbi*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d.o.o, 2011, 230–234.

---: Ruben Radica ili doba protiv rasapa, у: Petar Selem (ур), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 254–269.

---: Tko je bio Ivo Vuljević? – Pogled poslije trideset godina, у: Erika Krpan (ур), *Ivo Vuljević, ostavština vizionara. U povodu tri desetljeća nagrade Ivo Vuljević*, Zagreb, Hrvatska glazbena mladež, 2017, 14–24.

Krpan, Erika (ур): *Muzički biennale Zagreb 1961–1991*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1991.

Lazarin, Branko: Ne vidim razlike između modernog i avangardnog. Milko Kelemen u razgovoru s Brankom Lazarinom, у: Petar Selem (ур), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 298–302.

Lisičić, Lovro: Ivan Vuljević (1919–1987), у: Erika Krpan (ур): *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*, Opatija, Mozaik, 1988, 35–36.

Lukić, Darko: Inclusive Practices at the International Performing Arts Festivals: Knowledge Transfer and Agenda Setting in the International Cooperation, у: Milena Dragičević Šešić, Ljiljana Rogač Mijatović, Nina Mihaljinac (ур), *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrade, Creative Europe Desk Serbia – Ministry of Culture and Media of Republic of Serbia, 2017, 163–170.

Лукић-Крстановић, Мирослава: *Спектакли XX века: музика и моћ*, Београд, Српска академија наука и уметности – Етнографски институт, 2010.

Lukić, Sveta: *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*, Beograd, Prosveta, 1968.



Maković, Zvonko: Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost, у: Zvonko Maković (ур), *Šezdesete u Hrvatskoj: mit i stvarnost*, Zagreb, Muzej за умјетност и обрт – Школска књига, 2018, 13–17.

Malec, Ivo: Stanje naše glazbe, у: Erika Krpan (ур), *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d.o.o, 2003, 17–23.

Malec, Ivo: Stanje naše glazbe, у: Petar Selem (ур), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 137–144.

Mandić, Igor: Ključ за suvremenu glazbu, у: Igor Mandić (ур), *Od Bacha do Cagea. Eseji i kritike*, Zagreb, Mladost, 1977, 13–33.

Маринковић, Милош: Научно-музиколошки аспекти Југославенске музичке трибине/Трибине музичког стваралаштва Југославије (1964–1979), у: Мирјана Веселиновић-Хофман, Срђан Атанасовски и Немања Совтић (ур), *Југословенска идеја у/о музици: тематски зборник*, Београд – Нови Сад, Музиколошко друштво Србије – Матица српска, 2019, 61–79.

Marinković, Miloš: Nove (inter)nacionalne perspektive jugoslovenske umetničke muzičke scene (Музички бијенале Загреб и Југославенска музичка трибина), mentor red. prof. dr Dragana Stojanović-Novičić, у: Zorana Simić и други (ур), *Književnost i umetnost u Jugoslaviji: (dis)kontinuiteti. Zbornik radova sa regionalne studentske konferencije*, Beograd, Klub 128 [у штампи].

Марковић, Ј. Предраг: *Београд између истока и запада 1948–1965*, Београд, Службени лист СРЈ, 1996.

---: *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*, Beograd, Službeni glasnik, 2007.

Marošević, Grozdana: Glazba на zagrebačkim smotrama folklorа: Od pjevačkog zbora до plesne folklorne skupine, у: Aleksandra Muraj, Zorica Vitez (ур), *Predstavljanje tradicijske kulture на sceni i u medijima*, Zagreb, Institut за etnologiju i folkloristiku – Biblioteka Nova etnografija – Hrvatsko etnološko društvo, 2008, 251–257.

Merenik, Lidija: *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, Fond Vujičić kolekcija – Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2010.

Mikić, Vesna: *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005.

Милин, Мелита: *Јосип Славенски у преписци са Лудвигом и Вилијем Штрекером, директорима издавачке куће Шот из Мајнца*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2020.

---: *Љубица Марић: компоновање као градитељски чин*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2018.

Milin, Melita: Muzički bijenale Zagreb i srpska muzička scena: jugoslovenski period, у: Antonio Baldassarre, Tatjana Marković (ур), *Music Cultures in Sounds, Words and Images: Essays in honor of Zdravko Blažeković*, Wien, Hollitzer, 2018, 359–383.

Милин, Мелита: *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998.

Milojković-Djurić, Jelena: *Tradition and Avant-garde: The Arts in Serbian Culture Between The Two World Wars*, Boulder, East European Monographs, 1984.

Midžić, Seadeta: Muzički biennale Zagreb. Početak nove hrvatske glazbe, у: Zvonko Maković (ур), *Šezdesete u Hrvatskoj: mit i stvarnost*, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt – Školska knjiga, 2018, 289–303.

Nemec, Krešimir: Književna scena u doba političkih previranja, у: Zvonko Maković (ур), *Šezdesete u Hrvatskoj: mit i stvarnost*, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt – Školska knjiga, 2018, 192–207.

Ортаков, Драгослав: *Музичката уметност во Македонија*, Скопје, Македонска ревија, 1982.

Ostojić, Stevo: Giuseppe Ungaretti. »Braneci mir, mi spasavamo kulturu...«, у: Stevo Ostojić (ур), *Razgovori*, Zagreb, Stvarnost, 1975, 99–103.

---: Nove inicijative, у: Stevo Ostojić (ур), *Javni dnevnik. Zagrebački kulturni i društveni horizonti 1952–1980*, Zagreb, Globus, 1981, 80–81.

---: Priznanje vrsnom organizatoru muzičkog života (U povodu Nagrade grada Zagreba Ivi Vuljeviću), у: Stevo Ostojić (ур), *Javni dnevnik. Zagrebački kulturni i društveni horizonti 1952–1980*, Zagreb, Globus, 1981, 355.

---: Studio za modernu muziku (Počeci elektronske muzike u nas), у: Stevo Ostojić (ур), *Javni dnevnik. Zagrebački kulturni i društveni horizonti 1952–1980*, Zagreb, Globus, 1981, 73–74.

Пејовић, Роксанда: *Критике, есеји и књиге. Први београдски музичари-дипломци после 1945. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016.

---: Павле Стефановић, апологет модерне музике у Београду у другој половини ХХ века, у: Соња Маринковић, Јелена Јанковић-Бегуш (ур), *О укусу се расправља: Павле Стефановић (1901–1985): тематски зборник*, Београд, Музиколошко друштво Србије – Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Катедра за музикологију, 2017, 108–121.

Perićić, Vlastimir: *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta [1969].

Перишић, Мирослав: *Дипломатија и култура. Југославија: преломна 1950. Једно историјско искуство*, Београд, Институт за новију историју Србије – Народна библиотека Србије, 2013.

---: *Od Стаљина ка Сартру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958*, Београд, Институт за новију историју Србије, 2008.

Petković, Ranko: Istorijski značaj i političke reperkusije 1948. Istorijsko „ne“ i goli otok, у: Petar Kačavenda, Đoko Tripković (ур), *Jugoslovensko-sovjetski sukob 1948 – The Yugoslav-Soviet Conflict In 1948*, Beograd, Institut za savremenu istoriju, 1999, 13–20.

Пилиповић, Горица: *Поглед на музику Душана Радића*, Београд, Српска академија наука и уметности – Одељење ликовне и музичке уметности, 2000.

Popović, dr Slavoljub: *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije sa ustavnim zakonom o sprovođenju Ustava, ekspozeom Edvarda Kardelja i registrom pojmova*, Beograd, Savremena administracija, 1963.

Поповић-Млађеновић, Тијана: Музичка модерна друге половине XX века, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (ур), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 215–245.

Поповић-Млађеновић, Тијана, Драгана Стојановић-Новичић: Преглед камерне музике (1950–2004), у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (ур), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 467–491.

Прошев, Тома: *Современа македонска музика*, Пула, Истарска наклада, 1986.

„Prošev, Toma“, у: Erika Krpan (ур): *Hrvatsko društvo skladatelja: 60 godina: 1945–2005*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2005.

Radenković, Đorđe: Aktivna miroljubiva koegzistencija i načela spoljne politike Jugoslavije, у: Branko Dadić (ур), *Jugoslavija u svetu. Međunarodni odnosi i spoljna politika Jugoslavije 1941–1969*, Beograd, Novinsko-izdavačko preduzeće „Mladost“, 1970, 191–269.

Радић, Душан: *Трагови балканске врлети: време – живот – музика*, Београд, Београдска књига, 2007.

Radovanović, Vladan: *Muzika i elektroakustička muzika*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića – Sajnos, 2010.

Радовић, Др Бранка: *Горски вијенац и друга музичко-сценска дела Николе Херцигоње*, Подгорица, Удружење композитора Црне Горе, 2000.

Radulović, Ksenija: The foundation of Bifef (1967) and cultural diplomacy of socialist Yugoslavia, у: Milena Dragičević Šešić, Ljiljana Rogač Mijatović, Nina Mihaljinac (ур), *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrade, Creative Europe Desk Serbia – Ministry of Culture and Media of Republic of Serbia, 2017, 145–153.

Радуловић, Милан: Српска књижевна критика и културна политика друге половине XX века, у: Милан Радуловић (ур), *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века: тематско-проблемски зборник радова*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2013, 505–540.

Sakač, Branimir: Na marginama Biennala, y: Erika Krpan (yp), *Branimir Sakač: Ariel. Izabrani spisi*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1980, 173–180.

---: Novi zvuk u filmskoj muzici y: Erika Krpan (yp), *Branimir Sakač: Ariel. Izabrani spisi*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1980, 66–69.

---: O prvom Muzičkom biennalu Zagreb, y: Erika Krpan (yp), *Branimir Sakač: Ariel. Izabrani spisi*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1980, 169–172.

---: O suvremenoj muzici (Ulomak iz eseja), y: Erika Krpan (yp), *Branimir Sakač: Ariel. Izabrani spisi*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1980, 61–63.

Sedak, Eva: Dvadeset osam pitanja Milku Kelemenu, y: Zdravko Blažeković (yp), *Milko Kelemen. Apokaliptika: zbornik uz jednu baletnu operu*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1983, 7–16.

---: *Josip Slavenski: skladatelj prijelaza*, prvi svezak, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb – Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1984.

---: Milko Kelemen ili igra kao bijeg pred starim i novim dogmama u glazbi, y: Petar Selem (yp), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 242–248.

Selem, Petar: Ivo Malec ili zrenja vremena, y: Petar Selem (yp), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 249–253.

---: Igra istine, y: Petar Selem (yp), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 164–170.

---: Nova hrvatska glazba, y: Petar Selem (yp), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 217–241.

Stefanija, Leon: Idea(l)s of the Slovenian Musical Modernity, y: Nikša Gligo, Dalibor Davidović, Nada Bezić (yp), *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*, Zagreb, ArTresor Naklada – Hrvatska radiotelevizija – Hrvatski radio, 2009, 277–281.

---: Topologija meril o slovenski glasbi po letu 1945: tradicionalno, moderno, postmoderno, y: Primož Kuret (yp), *Stoletja glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, Festival Ljubljana, 2006, 36–43.

Стефановић, Ана: Соло песма – преглед, y: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (yp), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 357–404.

Stefanović, Pavle: U susret novom muzičkom humanizmu: Glad Kžištofa Pendereckog za novim zvukom (Emisija Trećeg programa Radio Beograda, 1967), y: Ivan V. Lalić (yp), *Pavle Stefanović: Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 350–357.

Stojanović, Dragana: *Jezik emocija Mihaila Vukdragovića*, diplomski rad, mentor prof. Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1992.

Стојановић-Новичић, Драгана: *Винко Глобокар: музичка одисеја једног емигранта*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2013.

Стојановић-Новичић, Драгана: Неки аспекти поимања националног у симфонијским делима српских композитора седме и осме деценије двадесетог века и идеолошко-културолошки контекст њиховог настанка, у: Димитрије О. Големовић (ур), *Зборник радова са Научног скупа Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука, 13. април 2004*, Бања Лука, Академија умјетности, 2005, 150–164.

---: Ово је прича о Хенрију Кауелу (или: да ли је затвор променио аутора?), у: Драгана Стојановић-Новичић (ур), *Облаци и звуци савремене музике*, Београд, Факултет музичке уметности – Сигнатуре, 2007, 93–113.

---: Оркестарска дела Петра Озгијана: координате аутономне зрелости, у: др Мишко Шуваковић (ур), *Изузетност и сапостојање: V међународни симпозијум Фолклор, музика, дело (Београд, 15–18. април 1997)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 146–153.

---: Различити аспекти песме (и певања) у делима америчких композитора друге половине двадесетог века, у: Драгана Стојановић-Новичић (ур), *Облаци и звуци савремене музике*, Београд, Факултет музичке уметности – Сигнатуре, 2007, 43–58.

---: Суочење са жестином радикалних резова: Вратите нам тоналност! (Или: „Такве бруке, таква грдила нигдје нико још видио није“), у: Димитрије О. Големовић (ур), *Дани Владе С. Милошевића: Научни скуп: Бања Лука, 10. април 2006 – Зборник радова*, Бања Лука, Академија умјетности – Музиколошко друштво Републике Српске, 2006, 121–128.

Стојановић-Новичић, Драгана, Марија Масникоса: Оркестарска музика, у: Мирјана-Веселиновић Хофман и други (ур), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 493–515.

Томашевић, Катарина: Покушаји и остварења уметничке интерпретације ослободилачке борбе у музичкој драми *Четрдесет прва* Миховила Логара, у: Роксанда Пејовић (ур), *Allegretto giocoso: стваралачки опус Миховила Логара*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 115–121.

Turkalj, Nenad: 20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983), у: Nenad Turkalj (ур), *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, Опатија, Mozaik, 1983, 9–22.

---: О 25 godina djelovanja TMSJ, у: Erika Krpan (ур): *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*, Опатија, Mozaik, 1988, 9–31.

Ćirilov, Jovan: *Svi moji savremenici*, knjiga 1, Beograd, Laguna, 2010.

Uvod, y: Erika Krpan (yp), *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d.o.o, 2003, 7–16.

Cvetko, Dragotin: *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike* (прев. Marija Mitrović), Beograd, Nolit, 1984.

Ceribašić, Naila: *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*, Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2003.

Cindrić, Pavao: *Koncertno poslovanje u Zagrebu: u povodu 75-godišnjice osnutka prve strukovne koncertne organizacije (Odbor za unapređivanje komorne glazbe) i 20-godišnjice rada Koncertne poslovнице (direkcije) Zagreb*, Zagreb, Koncertna direkcija Zagreb, 1971.

Čavlović, Ivan: *Vlado Milošević: kompozitor*, Sarajevo, Muzikološko društvo FBiH, 2001.

Weber, Zdenka: *U zagrljaju glazbe 1972.–2012: glazbene kritike, osvrti, prikazi, recenzije, razgovori, portreti glazbenika, eseji, znanstveni i stručni radovi, iz diplomatske djelatnosti*, Varaždin, Tiva, 2012.

Weiss, Jernej: *Slovenian Musicians in Prague Between the Two World Wars*, y: Мирјана Веселиновић-Хофман, Мелита Милин (yp), *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије: поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајчића и Војислава Вучковића*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2010, 179–192.

### **Енциклопедијска и лексикографска издања:**

Antić, Branka: „Festivali muzički“, y: Krešimir Kovačević (yp), *Muzička enciklopedija 1*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 567–568.

Archambo Wiest, Shelley Batt: „Salzedo, Carlos (Léon)“, y: Stanley Sadie (yp), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 22*, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, 196.

Veselinović-Hofman, Mirjana: *Savremena muzika u svetlu održivosti u autonomno muzičkom, interkulturalnom i interdisciplinarnom okruženju*, y: Miško Šuvaković (yp), *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 25–37.

Gligo, Nikša: „Nova glazba“, y: Nikša Gligo (yp), *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ – Matica hrvatska, 1996, 176–178.

Griffiths, Paul: „Musica Viva“, y: Paul Griffiths (yp), *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music*, London, Thames and Hudson, 1986, 126.

---: „New Music“, y: Paul Griffiths (yp), *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music*, London, Thames and Hudson, 1986, 127.

---: „Festival“, y: Paul Griffiths (yp), *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music*, London, Thames and Hudson, 1986, 73.

Jarman, Douglas: „Berg, Alban (Maria Johannes)“, y: Stanley Sadie (yp), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 3*, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, 312–325.

Kovačević, Krešimir: „Papandopulo, Boris“, y: Krešimir Kovačević (yp), *Muzička enciklopedija 3*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 33–35.

---: Uvod u suvremeno jugoslavensko muzičko stvaralaštvo, y: Milena Milosavljević-Pešić, Zija Kučukalić (yp), *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije. Članovi Saveza kompozitora Jugoslavije 1945–1967: katalog*, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1968, 15–43.

Kovačević, Krešimir (yp): „Ansambel Slavko Osterc“, *Leksikon jugoslavenske muzike 1*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984, 13–14.

---: „Vuljević, Ivo“, *Leksikon jugoslavenske muzike 2*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984, 527–528.

---: „Dubrovačke ljetne igre“, *Leksikon jugoslavenske muzike 1*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984, 206–207.

---: „Omladinski pjevački festival (Mladinski pevski festival)“, *Leksikon jugoslavenske muzike 2*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984, 101.

---: „Pro musica viva“, *Leksikon jugoslavenske muzike 2*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984, 213–214.

Schaal, Richard: „Feste und Festspiele“, y: Fredrich Blume (yp), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 4, München – Kassel, Deutschen Taschenbuch Verlags – Bärenreiter-Verlags, 1989, 103–128.

Young, M. Percy: „Festival“, y: Stanley Sadie (yp), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 6*, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 505–510.

## Периодика

Ajlec, Rafael: Muzičko stvaralaštvo Pavla Šivica (Povodom umetnikove 60-godišnjice), *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 85–86, 1968, 279–287.

Andreis, Josip: Kakvu muziku treba smatrati suvremenom, y: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 481–485.

---: Festival »Dani muzike«, *Muzička revija*, 4, 1950, 240–243.

Anonim.: II. Festival komorne glasbe v Slatini-Radenci, *Koncertni list Slovenske filharmonije*, XIV–1, 21. 9.–16. 10. 1964, 13.

- : Jugoslovanska glasbena tribuna, *Koncertni list*, 21. XI.–11. XII., 1964, 33–34.
- : Kroz strane časopise, *Muzička revija*, 1, 1951, 69.
- : Muzički biennale Zagreb, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 56, 1963, 100.
- : Muzički biennale Zagreb 1961. Pregled suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 42, 10. 2. 1961, 11.
- : Naši umjetnici u inozemstvu: New York, *Muzička revija*, 2–3, 1950, 199.
- : Od San Franciska do Moskve. Razgovori uoči Drugog zagrebačkog bijenala suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 155, 12. 4. 1963, 7.
- : Sa Međunarodnog sastanka kompozitora i muzičkih pisaca u Dubrovniku, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 41–42, 1960, 35–36.
- Auer-Sedak, Eva: Jugoslavenski kompozitor i njegova prisutnost na domaćem tržištu, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 286, 21. 10. 1965, 5.
- : Male nacije. Njihovo prisustvo i neprisustvo na III bijenalu suvremene muzike u Zagrebu, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 267, 11. 6. 1965, 7.
- : Nova djela jugoslavenskih kompozitora na III bijenalu suvremene muzike u Zagrebu, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 269, 25. 6. 1965, 5, 7.
- Babić, Konstantin: Svi putevi vode u Opatiju, ali se tu i završavaju, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 111–112, 1971, 38–40.
- Bavčar, Brigita: Za vplivnejšo kulturno moč, *Vestnik*, 39, 6. 10. 1983, 1.
- Barbo, Matjaž: Slavko Osterc kot mit avantgarde šestdesetih let, *Muzikološki zbornik*, XXXI, 1995, 47–51.
- Bedina, Katarina: Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca, *Muzikološki zbornik*, XXII, 1986, 53–58.
- Bedina, Katica: Što više saznanja – to je šira orijentacija, y: Drugi zagrebački Muzički biennale – Pogledi i utisci mladih, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1963, 59, 516–517.
- Bergamo, Petar: Nijedan sistem ne obezbeđuje delu vrednost, y: Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 485.
- Bingulac, Petar: Јосип Славенски, протагониста модерне музике, *Pro musica*, 24, 1967, 10–12.
- Božič, Darijan: Jugoslovenska muzička tribina. Opatija 5–9. 11. 1975, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 4, 1975, 102–107.



---: VII Jugoslavenska muzička tribina – u svijetu mišljenja. Kazali su..., *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 108, 1970, 388–389.

Bruči, Rudolf: Uloga muzičkog stvaraoca u savremenom razvoju samoupravnog socijalističkog društva, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 4, 1977, 30–35.

Bujić, Bojan: Kamerna muzika u dvadesetom stoljeću – kulturna i kompozicijska kriza jednog žanra, *Muzikološki zbornik*, XVII/1, 1981, 24–35.

Bulez, Pjer: Dole »učenicima!«, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 3, 1976, 29–36.

V[ereš], L[adislav]: Jugoslovansko-avstrijski obmejni sinfonični orkester pomemben glasnik glasbene kulture ob meji, *Vestnik*, 19, 25. 5. 1972, 6.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде, *Музички талас*, 30–31, 2002, 18–32.

Vesić, Ivana: Contribution of the Yugoslav Sokol organizations to the interwar sphere of music, *Musicology*, 30, 2021, 107–133.

Vörös, Ladislav: Drugo desetletje komorne glasbe v Radencih, *Vestnik*, 37, 27. 9. 1973, 5.

---: Komorna glasba v Radencih. Kreacija sedanjosti in vizija prihodnosti, *Vestnik*, 39, 13. 10. 1977, 16.

Voros [*sic!*], Ladislav: Koncert za prebivalce madžarske narodnosti, *Vestnik*, 26, 12. 7. 1973, 5.

Vörös, Ladislav: Pianistka Zdenka Novakova, *Vestnik*, 13, 6. 4. 1972, 5.

---: Radenci v znamenju festivala, *Vestnik*, 37, 22. 9. 1966, 4.

---: Radenci 77: Komorna glasba XX. stoletja, *Vestnik*, 37, 29. 9. 1977, 7.

---: VII. Festival sodobne komorne glasbe 1969, *Vestnik*, 40, 17. 10. 1969, 10.

---: Sodobna komorna glasba v Radencih, *Vestnik*, 36, 19. 9. 1968, 8.

---: 30 let komorne glasbe XX. stoletja v Radencih, *Vestnik*, 39, 1. 10. 1992, 11.

Vrhunc, Larisa: Nekaj misli o prenosu spektralnih idej v slovenski glasbeni prostor, *De musica disserenda*, XII/2, 2016, 7–21.

Vörös, prof. Ladislav: Komorna glasba v Radencih, *Vestnik*, 38, 26. 9. 1991, 11.

Vuljević, Ivo: Muzička tribina u Opatiji – šansa kompozitora svih naših naroda i narodnosti. Uoči VII Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 115–116, 1971, 322–323.

---: Nema kulture naroda bez njegova vlastitog umjetničkog stvaralaštva, *Muzika*, 1/3, 1979, 31–34.

---: Položaj kompozitora, konkretni uvjeti njegove egzistencije i egzistencije njegova umjetničkog djela, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1979, 5–9.

Вучетић, Радина: Америчке стипендије у Југославији 50-их и 60-их година XX века, *Токови историје*, 2, 2019, 135–165.

Gligo, Nikša: Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (I dio), *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 3, 1979, 33–49.

---: Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (III dio), *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 1, 1980, 17–27.

Golabovski, Sotir: Glorifikacija osećanja za prostor i vreme, у: Odjeci Zagrebačkog biennala, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 95, 1969, 218.

---: VII Jugoslavenska muzička tribina – u svijetu mišljenja. Kazali su..., *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 108, 1970, 381–382.

Golea, Antoine: Posjet Zagrebu. Specijalno za »Telegram« napisao francuski muzički kritičar Antoine Golea, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 57, 26. 5. 1961, 11.

Gostuški, Dragutin: Muzički sastanak istoka i zapada, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 527–532.

Graf, Milan: Internacionalna definicija festivala, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 111–112, 1971, 41–44.

Деспих, Дејан: Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 11, 1965, 5.

---: Кончерто гросо за флауту, обоу, кларинет, фагот и оркестар. Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 10, 1965, 14.

Despić, Dejan: Stagnacija ili začarani krug, у: Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala. Heroji avangarde su umorni, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 75–76, 1967, 25–26.

Ђаковић, Богдан: Рудолф Бручи (30. 3. 1917–30. 10. 2002), *Музикологија*, 4, 2004, 2743–277.

Ђурић-Клајн, Стана: Dehumanizacija umetnosti, у: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 487–488.

Енгелман, Леон: Раденци и Словењградец. Два камерна фестивала у Словенији, *Pro musica – Фестивали 1974*, 1974, 18–19.

Eősze, László: Životno djelo Zoltana Kodalja, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 106–107, 1970, 241–250.

Žganec, Vinko: Nasrtaj na tonalni sistem, u: Prvi muzički biennale u Zagrebu – pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 505–507.

Županović, Lovro: Četvrti Bijenale je djelovao smirujuće, u: Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala. Heroji avangarde su umorni, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 75–76, 1967, 36–37.

Ivanović, Ljiljana: Opatijska tribina. Jugoslovenska muzička tribina u Opatiji 1978, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1978, 51–64.

---: Savremena muzika i mi. Razgovor s Milkom Kelemenom povodom IX Muzičkog biennala u Zagrebu, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1977, 51–56.

[Јакшић, Ђура]: Неколико питања председнику одбора МБЗ, *Pro musica*, 24, 1967, 6, 16.

Jović, Borislav: Organizacija kulturnih delatnosti u turizmu, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 60–61, 1983, 271–281.

Јосиф, Енрико: „Дивертименто за дувачки квинтет“. Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 10, 1965, 15.

Josif, Enrico: Za nova merila vrednovanja muzike – Povodom Jugoslovenske muzičke tribine u Opatiji, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 64, 1965, 437–441.

Jubilej opatijske Tribine. Mišljenja o protekloj Jugoslovenskoj muzičkoj tribini (Pitanja pripremila i razgovor vodila Jasna Lipovac), *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1974, 82–91.

Karkoschka, Dr Erhard: Retrospektiva kao memento. U susret Biennalu, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 96.

Kelemen, Milko: Značenje zagrebačkog Bijenala suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 262, 7. 5. 1965, 1.

---: Posleratno muzičkog stvaralaštvo u Jugoslaviji. Materijal sa Konferencije Saveza kompozitora Jugoslavije, održane na Bledu 26–28. decembra 1956. god. Smernice posleratnog muzičkog stvaralaštva u Jugoslaviji – Izvodi iz diskusije, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 11–12, 1957, 83–84.

---: Problem sodobnega izraza v naši glasbeni ustvarjalnosti in novo ustanovljeni Glasbeni biennale v Zagrebu (od 17. do 24. maja 1961), *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, X, 5 (220), 11. 3. 1961, 111.

---: Problem suvremenog izraza u našem muzičkom stvaralaštvu, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 43, 17. 2. 1961, 11.

---: Retrospektiva kao memento. U susret Biennalu, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 106–107.

---: Skladateljska pedagogija u odnosu na suvremeno muzičko stvaralaštvo, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1978, 9–13.

Klemenčić, Ivan: In memoriam – Rafael Ajlec, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 4, 1977, 63–64.

Kovačević, Dr. Krešimir: »Labinska vještica« Natka Devčića, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 21–23, 1958, 33–41.

---: Simpozion Centra za novu muziku u Opatiji. Nova muzika i muzička interpretacija, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 57, 1963, 209–212.

Kovač, Ludvik: Pred devetim Festivalom sodobne komorne glasbe. Govori strokovni vodja festivala prof. Ladislav Vereš, *Vestnik*, 38, 23. 9. 1971, 8.

Kostić, Dušan: Da se obavestimo: Muzika iz retorte: I konkretna muzika, *Savremeni akordi: list za muzička pitanja*, 3, 1954, 20–22.

---: Muzika iz retorte: II elektronska muzika, *Savremeni akordi: list za muzička pitanja*, 4, 1954, 33–34.

Krpan, Erika: Gost: Ivo Vuljević, *Od do: mjesečnik Koncertne direkcije Zagreb*, 10, 1980, 4–5.

---: In memoriam: Tri stvaralačka niza Branimira Sakača, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 3, 1980, 61–63.

Kuljerić, Igor: Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci IX opatijske tribine, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 31.

Kuret, Dr. Primož: Nejasna utemeljenost. Tretji festival sodobne komorne glasbe v Slatini Radencih, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 332, 6. 11. 1965, 444.

---: Četvrti festival savremene kamerne muzike u Slatini – Radencima, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 70, 1966, 696–699.

Kuret, Primož: IX festival savremene kamerne muzike u Radencima, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 121–122–123, 1972, 69–71.

---: Prvi festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 282, 5. 10. 1963, 380.

---: Slatina–Radenci 1964, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 64, 1965, 445–446.

Kučukalić, Zijo: Kretanja u savremenoj jugoslovenskoj muzici, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 113–114, 1971, 128–133.

---: Mihovil Logar: *Četrdeset prva*. Muzička drama u tri čina, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 471–479.

Kušar, Peter: Poljska avangarda – najbolji uzor, y: Drugi zagrebački Muzički biennale – Pogledi i utisci mladih, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 59, 1963, 514–515.

---: Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo II, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 1, 1982, 12–19.

Lipovšek, Marijan: Loša usluga jugoslovenskoj umetnosti, y: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 491.

---: Slavko Osterc, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 68, 1966, 322–329.

Lipovšek, Marjan [*sic!*]: Slovenačko posleratno muzičko stvaralaštvo, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 458–465.

Loparnik, Borut: Glasba. Zagreb 1965, *Sodobnost*, 13/8–9, 1965, 936–943, 1083–1086.

---: Glasba. Radenci 1965, *Sodobnost*, 12/13, 1965, 1313–1318.

---: Kronika – Glasba. V Radencih, oktobra 70 (Festivalski zapiski), *Sodobnost*, 18/12, 1970, 1260–1263.

Loparnik, Dušan: 25. Festival komorne glasbe XX. stoletja Radenci 87. Festival – dvostransko okno, *Vestnik*, 38, 1. 10. 1987, 7.

---: Radenci 83 – enaindvajsetič, *Vestnik*, 39, 6. 10. 1983, 5.

Lhotka-Kalinski, Ivo: Nema kriterija pri odabiranju djela, y: Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala. Heroji avangarde su umorni, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 75–76, 1967, 30.

Maksimović, Rajko: Trijumf poljske muzičke avangarde, y: Prvi Muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 492–493.

Malec, Ivo: Ciljevi i dostignuća konkretne muzike, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 17–18, 1958, 307–316.

Marković, Vladimir: Četvrti Kongres Saveza muzičkih umetnika Jugoslavije, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 511–517.

Markulin, Lucija: Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu, *Arti Musices: hrvatski muzikološki zbornik*, 36/1, 2005, 63–91.

Merkù, Pavle: Dodekafonija (Vprašanja o govorici in o obliki v sodobni glasbi), *Naša sodobnost*, 9/10, 1961, 865–876.

---: Refleksije. Misli o novi glasbi (Po letošnjem zagreškem biennalu), *Sodobnost*, 8/9, 1963, 812–816.

Милин, Мелита: Етапе модернизма у српској музици, *Музикологија*, 6, 2006, 93–116.

Milin, Melita: Cultural isolation of Yugoslavia 1944–1960 and its impact on the sphere of music: the case of Serbia, *Muzikološki zbornik*, LI/2, 2015, 149–161.

Milošević, Vlado: Dokle se prostiru granice percepcije savremenog slušaoca, y: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 495–497.

m. m.: Portreti mladih. Umetnik ustvarjaj, ne govori!, *Tribuna: list študentov ljubljanske univerze*, 7/VII, 10. 4. 1957, 4.

Movič, B.: Festival sodobne komorne glasbe. Že v začetku dobri obeti, *Tribuna: list slovenskih študentov*, 18/XIII, 16. 10. 1963, 8.

Nono, Luidi: Kultura, muzika, politika, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 4, 1969, 126–135.

Obradović, Aleksandar: Nerešen problem domačeg stvaralaštva, y: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 497–498.

O'Loughlin, Niall: Alojz Srebotnjak's Use of Twelve-Note Techniques, *Musicological Annual*, XXVI, 1990, 45–57.

---: Melodic Workings In The Music Of Ivo Petrić, *Musicological Annual*, XXIX, 1993, 107–119.

---: Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 1, 1982, 5–12.

Osterc, Slavko: Prvi festival sodobne jugoslovanske muzike, *Nova muzika*, 1/3, 1928, 21–22.

Pavlović, Miodrag: Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci IX opatijske tribine, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 36–37.

Pahor, Karol: Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc, *Delavska enotnost*, 12–6, 1953, 4.

Пејовић, Роксанда: Загребачки бијенале, *Pro musica*, 6, 1965, 14–15.

Перичић, Властимир: Тенденције развоја српске музике после 1945. године, *Музички талас*, 26, 2000, 64–80.

Petrić, Ivo: Varšavska jesen 1961, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 51, 1961, 82–88.

---: Varšavska jesen 1961, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 234, 7. 10. 1961, 466–467.

---: Glasbena grafika – glasbeni jezik bodočnosti?, *Sodobnost*, 11/1–2, 1963, 151–158.

---: Glasbeni umetnik in njegova vloga pri afirmaciji jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 113–114, 1971, 183–198.

---: Godišnjice. Jubilej ansambla „Slavko Osterc“, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 39–41.

---: Za osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike, y: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 498–499.

---: Zapiski. Varšavska jesen 1963, *Sodobnost*, 12/11, 1963, 1145–1147.

---: Kompozitor – izvođač u savremenoj muzici, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 3, 1974, 35–38.

---: Nova muzička grafika. Aleatorika – novi vid komponiranja »otvorenih« formi, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 136, 30. 11. 1962, 7.

---: Ob gostovanju Krakowske filharmonije, *Naši razgledi: štirinajstnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 224, 13. 5. 1961, 214–215.

P[etrić], I[vo]: Prvič na sporedu Slovenske filharmonije. Penderecki – Henze, *Koncertni list Slovenske filharmonije*, XII–3, 1. 3.–11. 3. 1963, 49–50.

Petrić, Ivo: Razgledi. Panorama sodobne glasbe v letu 1961, *Naša sodobnost*, 9/12, 1961, 1129–1132.

---: Razmišljanja ob I. Biennalu sodobne glasbe v Zagrebu, *Naša sodobnost*, 9/7, 1961, 658–661.

Пешић, М[илена]: Разговор с поводом – Петар Бергамо. „Пловити се мора, живети не!“ Поводом извођења композиције „Navigare necesse est“ на концерту Београдске филхармоније, 23. фебруара, *Pro musica*, 143, 1990, 10–11, 18.

Пиљак, Милан: Брионски пленум 1966. године. Покушај историографског тумачења догађаја, *Токови историје*, 1, 2010, 73–95.

Pokorn, Danilo: Avangardistička psihoza domaćih predavača, y: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 499.

Pompe, Gregor: Slovenska dvanajsttonska glasba, *De musica disserenda*, 14/2, 2018, 89–112.

Pomykalo, Ferdo: Muzika i današnja naša stvarnost, *Muzička revija*, 1, 1950, 1–4.

Поповић-Млађеновић, Тијана: Музика шездесетих година у Србији. Differentia specifica (1): Из композиторске праксе у Београду, *Музички талас*, 4–6, 1995, 28–40.

---: Музика шездесетих година у Србији. Differentia specifica (3): Из композиторске праксе у Београду, *Музички талас*, 4, 1996, 18–49.

P. P.: Pred 7. festivalom sodobne komorne glasbe, *Vestnik*, 37, 26. 9. 1969, 10.

Проданов, Ира: Стилско сазревање музичког језика у клавирском опусу Карла Кромбхолца, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 16–17, 1995, 101–112.

Radić, Zorana: Odnos tradicionalnog i savremenog u simfonijama Aleksandra Obradovića, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 2, 1984, 5–9.

Radovanović, Vladan: Bitniji faktori razvoja naše muzike, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 59, 1963, 494–498.

---: Iznad svega delovanje muzike, у: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 501–502.

---: Naša najneophodnija muzička manifestacija, у: Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala. Heroji avangarde su umorni, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 75–76, 1967, 33–34.

Рајичић, Станојло: „Магновења“. Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 10, 1965, 15.

Rapanić, Željko: Strah od novoga, у: Drugi zagrebački Muzički biennale – Pogledi i utisci mladih, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 59, 1963, 510–512.

Ribizel, Tjaša: Koncertna dejavnost Festivala Ljubljana: 1953–1963, *Muzikološki zbornik*, XLVI/2, 2010, 167–174.

Rijavec, Andrej: Novije kompozicije Milana Stibilja, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 68, 1966, 334–341.

---: Radenci'73, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 4, 1973, 461–463.

---: Slavko Osterc – ekspresionista?, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 3, 1983, 5–9.

---: Slovenski doprinos zagrebačkom Biennalu suvremene glazbe, *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik*, 8/2, 1977, 161–170.

---: Stilska orijentacija Primoža Ramovša, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 3, 1974, 12–25.

Sa II Diskusionog sastanka Saveza kompozitora Jugoslavije. Kompozitori o stvaralačkim problemima, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 39–40, 1960, 466–477.

Sakač, Branimir: Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci IX opatijske tribine, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 29–30.

---: Kultura i muzičko djelo, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1979, 30–32.

---: Marginalije o eksperimentalnoj muzici, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 53, 28. 4. 1961, 11.



---: Položaj kompozitora i njegovog umjetničkog djela, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 113–114, 1971, 103–111.

---: Traženje identiteta kao vizije budućnosti (Rasprava), *Muzika*, 1/2, 1977, 41–45.

---: Tribina – Tribunal, Gdje su stvarni problemi stimulacije muzičkog stvaralaštva, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1979, 9–14.

---: Umjetničko-sociološka tribina Jugoslavenske muzičke tribine'78 (Referati II), Ja – slušalac, *Muzika*, 1/3, 1979, 48–53.

Седак, Ева: Портрети уметника: Милко Келемен, *Pro musica*, 24, 1967, 4, 18.

Selem, Petar: Bijenale suvremene muzike. Traženja novog izraza, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 264, 21. 5. 1965, 5.

---: Glazba postoji, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 265, 28. 5. 1965, 5.

---: Izvođačka virtuoznost i promašena estetika. Balet moskovskog Boljšoj teatra na III zagrebačkom bijenalu suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 266, 4. 6. 1965, 5.

---: Novi humanizam suvremenog muzičkog izraza u djelima poljskih kompozitora, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 163, 7. 6. 1963, 7.

---: Opatijska muzička tribina ili igra istine, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 288, 5. 11. 1965, 5.

---: Suprotstavljanje navikama, y: Odjeci Zagrebačkog biennala, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 95, 1969, 224.

Селинић, Слободан: Југословени и југословенство крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XX века, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 161, 2018, 105–122.

Sirišćević, Mirjana: Tradicija i postmoderna. Uz desetu obljetnicu smrti Stjepana Šuleka (1914.–1985.), *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja*, 5/1 (21), 1996, 205–227.

Sobočan, Š[tefan]: Radenci. Jubilej „Komorne glasbe XX. stoletja“, *Vestnik*, 36, 22. 9. 1977, 1.

Sremac, Stjepan: Smotre folkloru u Hrvatskoj nekad i danas, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 15/1, 1978, 97–113.

Stefanović, Pavle: Drugi festival savremene kamerne muzike u Slatini Radencima, *Književne novine*, 233, 2. 10. 1964, 4–5.

---: Istina o nama. Posle III muzičkog bijenala u Zagrebu, *Književne novine*, 251, 12. 6. 1965, 8.

---: Minula etapa istraživanja, y: Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala. Heroji avangarde su umorni, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 75–76, 1967, 34–35.

---: Odjeci drugog zagrebačkog Bijenala suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 162, 31. 5. 1963, 7.

---: Osvrt na „Jugoslovensku muzičku tribinu“ u Opatiji, *Književne novine*, 238, 11. 11. 1964, 6, 10.

---: Pouke simpozijuma o novoj muzici, *Književne novine*, 183, 2. 11. 1962, 6.

Стефановић, Павле: „Празвук“ Владана Радовановића, *Pro musica*, 28, 1968, 7.

Stefanović, Pavle: Reč priznanja festivalu savremene kamernе muzike u Radencima, *Književne novine*, 207, 4. 10. 1963, 5.

---: Savremene protivrečnosti u muzici Zagrebačkog bijenala, *Književne novine*, 198, 31. 5. 1963, 1.

---: U korak sa novim zvučnim strukturama (Na Međunarodnom bijenalu savremene muzike u Zagrebu), *Književne novine*, 146, 2. 6. 1961, 2.

Стојановић, Јосип: Четири Бијенала, *Pro musica*, 24, 1967, 8.

Стојановић-Новичић, Драгана: Моја дела живе. Разговор са Витомиром Трифуновићем, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 22, 2003, 5–11.

Stojanović-Novičić, Dragana: Stvorenost u svedenosti: raščišćavanje stvaralačkog prostora – *Šest dvoglasnih korala Vladana Radovanovića, Treći program*, 155–156, leto–jesen, 2012, 219–228.

Стојановић-Новичић, Драгана: Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића, *Музикологија*, 8, 2008, 167–183.

Stojanović-Novičić, Dragana: The Polish School, Johann Sebastian Bach and *The Gospel of St. John* in an Avant-Garde Synergy: *Music of Becoming* (1965) by Serbian Composer Rajko Maksimović”, *Contemporary Music Review*, 40/5–6: Serbian Musical Avant-Gardes, 2021, 664–680.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Odjeci Drugog zagrebačkog bijenala suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 160, 17. 5. 1963, 7.

Томашевић, Катарина: Разговор с поводом. Иновативан и аутентичан стваралац: Владан Радовановић, *Музикологија*, 23, 2017, 289–301.

Trajković, Vlastimir: Karakteristike jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva za proteklih osamnaest godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, 4, 1982, 89–91.

Трифунџић, Витомир: „Симфонијска слика“. Југословенска музичка трибина у Опатији, *Pro musica*, 10, 1965, 15.

T[rudić], B[ožidar]: Šta je CDMI, *Savremeni akordi: list za muzička pitanja*, 1, 1954, 14–15.

Turkalj, Nenad: Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci IX opatijske tribine, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1, 1973, 32.

---: Kamo kreće muzika?, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 263, 14. 5. 1965, 1.

---: Kroz guštik modernog, *Savremeni akordi: list za muzička pitanja*, 2–3, 1957, 47–53.

---: Ljepota novog. Zapisi s prvog jugoslovenskog simpoziona suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 132, 2. 11. 1962, 7.

---: Muzička scena festivala. U rasponu od Socijalno-kritičkog teatra do opere apsurda, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 264, 21. 5. 1965, 5.

---: Novi zvuk. Što očekujemo od Prvog zagrebačkog biennalea suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 56, 19. 5. 1961, 1.

T[urkalj], N[enad]: Prvi jugoslovenski simpozion posvećen problemima suvremene muzike. Opatija 19–21. X, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 130, 19. 10. 1962, 7.

Turkalj, Nenad: Festivalski dnevnik, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 58, 2. 6. 1961, 11.

Helm, Everett: Music in Yugoslavia, *The Musical Quarterly*, 51/1, 1965, 215–224.

Horvat, Dr. Milan: Bilješke iz inozemstva. Utisci iz Engleske i Irske, *Muzička revija*, 1, 1950, 69–70.

Цвејић, Бојана: Димитрије Биволаревић Хекоа: *Други гудачки квартет*. Од дела до аутора, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 15, 2000, 60–73.

Cvetko, Dragotin: Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom, *Arti Musices: hrvatski muzikološki zbornik*, 3, 1972, 69–72.

Cipra, Milo: »Aubade« za duvački kvintet, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 68, 1966, 349–351.

Šaula Đorđe: Jedan minijaturni bijenale moderne muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 166, 28. 6. 1963, 7.

---: Nekoliko riječi. Post fest(ival)um. III zagrebački bijenale suvremene muzike, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja*, 266, 4. 5. 1965, 5.

Šivic, Pavel: Glasbo povezati z drugimi humanističnimi predmeti, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 500, 10. 11. 1972, 588.

---: Podstrek za razmišljanje o putevima muzike. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 502–503.

---: Slavko Osterc, *Koncertni list Slovenske filharmonije*, 1–4, 1951/52, 40–43.

---: Upoznajmo suvremenu muziku, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 26–27, 1959, 233–235.

Šivic, P[avel]: Uspešna propaganda sodobnih glasbenih poskusov, *Naši razgledi: štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja*, 332, 6. 11. 1965, 411.

Špiler, Miroslav: Vremenski novije nije uvek bolje i naprednije, y: Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 49–50, 1961, 503.

## Дневна штампа

Ajlec, Rafael: Večer kompozicij mladih komponistov, *Ljudska pravica*, 17. 1. 1956, 5.

---: Pot k občinstvu. Večer komornih skladb Bele Bartoka, *Ljudska pravica*, 16. 11. 1957, 4.

Ajlec, R[afael]: Po festivalu sodobne komorne glasbe. Dogodek v Radencih, *Dnevnik*, 30. 9. 1965, 5.

Anonim.: Bienale, majniški festival in še kaj..., *Večer*, 15. 5. 1963, 5.

---: Briljantan početak. Prvi koncert simfonijskog orkestra Moskovske državne filharmonije, *Vjesnik*, 9. 5. 1963, 5.

Аноним.: Већеслав Хољевац приредио ручак у част Игора Стравинског, *Борба*, 14. 5. 1963, 7.

Аноним.: 270 muzikologa u Opatiji, *Večernji list*, 1. 11. 1965, 5.

Аноним.: Дело Стравинског на Бијеналу, *Борба*, 10. 5. 1963, 7.

Аноним.: Zagrebški bienale. V počastitev Igorja Stravinskega, *Večer*, 14. 5. 1963, 5.

---: Igor Stravinski v Zagrebu, *Večer*, 13. 15. 1963, 2.

Аноним.: Игор Стравински кренуо из Будимпеште за Загреб, *Борба*, 10. 5. 1963, 7.

Anonim.: Ljubljanski koncerti. Revija mladih. Glasbene prireditve Študentskega festivala, *Ljudska pravica*, 27. 3. 1958, 7.

Аноним.: На биеналето во Загреб ќе настапат повеќе од илјада домашни и странски музичари, *Нова Македонија*, 7. 5. 1963, 4.

Anonim.: Novice. Zagreb: Stravinski na vaji Zagrebške filharmonije, *Delo*, 11. 5, 1963, 5.

---: Otvoren Muzički bijenale, *Večernji list*, 13. 5. 1965, 1.

Аноним.: По повод 50-годишнината на хрватскиот композитор Иван Зајц. Отворена прва Југословенска музичка трибина, *Нова Македонија*, 20. 11. 1964, 4.

Anonim.: Počeo muzički Biennale, *Večernji list*, 18. 5. 1961, 1.

---: U Opatiji će se održati simpozijum »Nova muzika i muzička interpretacija«, *Oslobođenje*, 17. 10. 1962, 6.

---: Upoznavanje savremenog nacionalnog izraza u muzici. U Opatiji počele priredbe Jugoslovenske muzičke tribine, *Oslobođenje*, 30. 10. 1965, 7.

Bavčar, Brigita: Za vplivnejšo kulturno moč, *Vestnik*, 39, 6. 10. 1983, 1.

Bedina, Katarina: Glasbeni dogodki. Festival v Slatini Radencih, *Delo*, 14. 10. 1970, 5.

Божић, Ж[арко]: „Систем серијалне музике – једини који признајем“, изјавио Игор Стравински у разговору с новинарима, *Борба*, 11. 5. 1963, 7.

Borovič, Boro: Staro in novo v svetu komorne glasbe. O kulturni vlogi radenskega festivala govori Ladislav Vörös, *Delo*, 20. 9. 1966, 5.

B. P.: Ekspresivni balet. Baletna večer s djelima naših kompozitora u Hrvatskom narodnom kazalištu, *Vjesnik*, 20. 5. 1961, 4.

Buljan, M[irjana]: Intervju velikog kompozitora za »Vjesnik«. Stravinski o modernoj muzici i bijenalu, *Vjesnik*, 16. 5. 1963, 6.

Butorac, T[omislav]: Pravilne i nepravilne vibracije u muzici, *Vjesnik*, 30. 5. 1965, 6.

V[uk], V[ili]: Misli s pogovora o turizmu in kulturi v Radencih. Turizem kot most h kultur(i), *Večer*, 27. 11. 1969, 15.

Vuk, V[ili]: Po III. Festivalu sodobne komorne glasbe. Potrditev uspešnosti dosedanjskega dela, *Večer*, 29. 9. 1965, 8.

V[uk], V[ili]: Festival sodobne komorne glasbe. Obetajoč začetek, *Večer*, 24. 09. 1963, 5.

Vukovojac, Radovan: Posljednja bijenalska priredba. »Što je danas sve muzika!«, *Večernji list*, 25. 5. 1965, 7.

Вучковић, М.: Фестивали још нису под довољном контролом друштва. У Београду почело саветовање о физиономији и садржају фестивалских приредаба, *Борба*, 22. 5. 1963, 7.

Goluža, M[arko]: Muzički bijenale. Ne samo provjerene vrijednosti, *Vjesnik*, 20. 5. 1965, 5.

---: Muzički bijenale. Opravdan prigovor, *Vjesnik*, 21. 5. 1965, 6.

D. Z.: „Činite mnogo za muziku...“ Razgovor s Igorom Stravinskim, *Vjesnik*, 11. 5. 1963, 5.

Д[рагутиновић], М. Б[ранко]: Музички бијенале у Загребу. Аплаузи и звиждуци. Необична атмосфера на приредби најекстремније музике, *Политика*, 22. 5. 1961, 6.

Dj. Z.: „Spasibo“ Igorja Stravinskega. Srečanje in razgovor s slavnim skladateljem, *Večer*, 14. 5. 1963, 5.

Ђурић-Клајн, Стана: Завршен Музички бијенале у Загребу. Концерт савремене југословенске музике, *Политика*, 17. 5. 1963, 11.

---: Музички Бијенале у Загребу. Од бесмисла до праве уметности, *Политика*, 14. 5. 1963, 12.

---: Први дани загребачког Музичког бијенала. Изврстан програм и извођачи, *Политика*, 11. 5. 1963, 10.

Erceg, D[ejan]: Kompozitori, muzikolozi i kritičari o zagrebačkom Bijenalu. »Inicijativa na svjetskom planu«, *Vjesnik*, 19. 5. 1963, 7.

---: Odjeci Zagrebačkog bijenala u inozemnoj štampi, *Vjesnik*, 4. 6. 1963, 9.

---: Otvoren Drugi muzički bijenale. Koncertom Moskovske filharmonije i opernom izvedbom u Hrvatskom narodnom kazalištu obilježen početak značajne muzičke manifestacije, *Vjesnik*, 9. 5. 1963, 1, 5.

---: Suvremena muzika odraz saznanja našeg vremena. Razgovor s kompozitorom Milkom Kelemenom, *Vjesnik*, 12. 5. 1963, 6.

Zlobec, Marijan: Kolokvij festivala komorne glasbe 20. stoletja v Radencih. Samospevi Pavla Šivica, *Delo*, 28. 9. 1998, 8.

---: Festival komorne glasbe 20. stoletja v Radencih. Zakulisja glasbene avantgarde. Končan 35. festival komorne glasbe dvajstega stoletja – Znanstveni kolokvij o Ansamblu Slavko Osterc, a brez njegovega ustanovitelja, *Delo*, 6. 10. 1997, 8.

Зоковић, Зоран: Отворен трећи загребачки Музички бијенале. Прилика за упознавање савременог музичког стваралаштва у свету, *Борба*, 13. 5. 1965 [број странице непознат].

---: Сутра у Загребу почиње III међународни фестивал савремене музике. Документ времена, *Борба*, 11. 5. 1965, 7.

Kelemen, Milko: Izvedba domaće sintetske kompozicije, *Vjesnik*, 26. 5. 1961, 5.

Ковачевић, Др К[решимир]: Други загребачки Музички Бијенале. Вече Игора Стравинског, *Борба*, 14. 5. 1963, 7.

---: Загребачки бијенале. Вредна уметничка остварења, *Борба*, 18. 5. 1963, 7.

---: Загребачки музички бијенале. Класична зрелост, *Борба*, 21. 5. 1965, 7.

---: После другог загребачког Музичког бијенала. Смотра савременог стваралаштва у свету, *Борба*, 19. 5. 1963, 11.

---: Први музички бијенале града Загреба. Италијански програм импресионирао, *Борба*, 19. 5. 1961, 5.

К. О.: Во Загреб се одржува Третото музичко биенале. Панорама на современата музика, *Нова Македонија*, 14. 5. 1965, 4.

Корен, Марија: Загребачки музички бијенале. Конвенционално, неинвентивно, *Борба*, 18. 5. 1965, 7.

---: Загребачки музички бијенале. Месијан – синтеза француске музике, *Борба*, 16. 5. 1965, 10.

Кос, Кораљка: Завршена Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji. Neupadljivi, ali realni rezultati, *Vjesnik*, 2. 11. 1965, 6.

---: Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji. Ogdalo muzike, *Vjesnik*, 27. 10. 1965, 6.

---: Festival suvremene komorne muzike. Festival okrenut suštini, *Vjesnik*, 30. 9. 1965, 6.

Kreutz, H.: Muzika ili „muzika“. Oštra i strastvena diskusija o modernističkoj muzici poslije Muzičkog biennala, *Vjesnik*, 4. 6. 1961, 6.

K[reutz], H.: Suvremeni muzički izraz. U Opatiji se održava simpozij s temom »Nova muzika i muzička interpretacija«, *Vjesnik*, 19. 10. 1962, 7.

---: Uoči značajne muzičke manifestacije. Veliko zanimanje za Muzički biennale. Mnogobrojni predstavnici suvremenog svjetskog muzičkog života prisustvovat će festivalu suvremene muzike u Zagrebu, *Vjesnik*, 13. 5. 1961, 5.

Kuret, Primož: Glasbeni dogodki. Koncert skupine „Pro musica viva“, *Delo*, 5. 3. 1963, 5.

P[rimož] K[uret]: Glasbeni dogodki. Festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 9. 10. 1969, 5.

Kuret, Primož: Letošnji festival v Slatini Radencih. Glasbeni vikend, *Dnevnik*, 7. 10. 1970, 5.

---: Prvi bienalski dnevi v Zagrebu, *Delo*, 12. 5. 1963, 5.

Kučukalić, Zijo: Drugi zagrebački Bijenale. Izvanredan uspjeh „Mozaika“ Borisa Papandopula, *Oslobođenje*, 11. 5. 1963, 6.

---: Epur [*sic!*] si muove (Jugoslovenska muzička tribina u Opatiji), *Oslobođenje*, 14. 11. 1965, 6.

---: Završen Drugi zagrebački muzički bijenale, *Oslobođenje*, 18. 5. 1963, 7.

Kučukalić, Z[ijo]: Muzička manifestacija evropskog značaja. Završen Međunarodni muzički bijenale u Zagrebu, *Oslobođenje*, 26. 5. 1961, 6.

---: Panorama naše moderne muzike, *Oslobođenje*, 6. 12. 1964, 6.

Kučukalić, Zijo: Treći zagrebački Muzički bijenale. Uspjeh Zagrebačkih solista. Izvrstan koncert simfonijskog orkestra kelnskog radija, *Oslobođenje*, 23. 5. 1965, 10.

Kušar, Peter: Deseti festival sodobne komorne glasbe v Radencih. Med klasičnim in avantgardnim, *Dnevnik*, 3. 10. 1972, 5.

Lipovšek, Marijan: Kompozicijski večer srednje glasbene šole, *Slovenski poročevalec*, 1. 7. 1953, 5.

Логар, Миховил: Загребачки музички бијенале. На граници порнографије, *Борба*, 19. 5. 1965, 7.

---: Загребачки Музички бијенале. Настрани крајности. Театар соноре – мусикал, *Борба*, 21. 5. 1965, 7.

Митровски, Д.: Писмо од Загреб. Игор Стравински на биеналето, *Нова Македонија*, 16. 5. 1963, 4.

Mihelčič, Pavel: Visoka raven. Deset let ansambla Slavko Osterc – V tem času več kot 100 prvih izedb, *Delo*, 23. 9. 1972, 7.

M. L. K.: Mišljenja stranih promatrača o Tribini, *Novi list*, 1. 11. 1965, 4.

---: Nakon završetka Jugoslavenske muzičke tribine. Vrlo korisna institucija, *Novi list*, 25. 11. 1964, 11.

---: U Opatiji završena Jugoslavenska muzička tribina, *Novi list*, 23. 11. 1964, 2.

Nakon zagrebačkog muzičkog Biennala. Izjave istaknutih stranih učesnika o rezultatima prvog međunarodnog festivala suvremene muzike u Jugoslaviji. Gosti imaju reč, *Vjesnik*, 28. 5. 1961, 7.

Остојић, Стево: Аплаузи Игору Стравинском, *Политика*, 14. 5. 1963, 12.

О[стојић], С[тево]: Већеслав Хољевац приредио ручак у част Стравинског и Либермана, *Политика*, 14. 5. 1963, 12.



Остојић, Стево: Данас се у Загребу отвара први музички Бијенале. Смотра савремене музике. Разговор с председником Бијенала Милком Келеменом, *Политика*, 17. 5. 1961, 10.

О[стојић], С[тево]: Завршен Музички бијенале у Загребу. Последње бијеналске приредбе, *Политика*, 17. 5. 1963, 1.

Остојић, С[тево]: Завршено гостовање Балета Большој театра. Идеална сценска реализација бајке, *Политика*, 25. 5. 1965, 14.

Остојић, Стево: Један несвакидашњи сусрет на Музичком бијеналу. »Ви чините много за музику...« Разговор са Игором Стравинским, *Политика*, 11. 5. 1963, 10.

---: Међународни Бијенале музике у Загребу. Концерт експерименталне музике извиждан!, *Политика*, 13. 5. 1963, 6.

О[стојић], С[тево]: На приредбама музичког бијенала преко 20.000 слушалаца, *Политика*, 18. 5. 1963, 11.

---: Последњи дан Музичког бијенала у Загребу. На крају: конкретна музика, *Политика*, 25. 5. 1961, 12.

---: Синоћ у Загребу. Спуштене бијеналске завесе, *Политика*, 24. 5. 1965, 8.

Остојић, Стево: Трећи загребачки Бијенале. Авангардна музика у првом плану, *Политика*, 19. 5. 1965, 11.

О[стојић], С[тево]: Трећи загребачки Музички бијенале. Непотребан сусрет, *Политика*, 21. 5. 1965, 10.

Остојић, Стево: Трећи загребачки Музички бијенале. У знаку Милка Келемена. Балет »Напуштене« и опера »Нови станар« у извођењу Хрватског народног казалишта, *Политика*, 20. 5. 1965, 11.

Пападополос, Д[рагомир]: Загребачки Бијенале савремене музике. Експеримент или музика будућности, *Борба*, 25. 5. 1961, 9.

Perković, M[irko]: Galerija koja je našla svoje mjesto [непотпун извор].

Petrić, Ivo: Bienale sodobne glasbe v Zagrebu, *Delo*, 20. 5. 1961, 6.

---: Prvi Glasbeni bienale v Zagrebu. Problematično eksperimentiranje, *Delo*, 24. 5. 1961, 7.

Pogačnik, Bogdan: Potrditev dobre zamisli. Po prvem festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 24. 09. 1963, 5.

---: Primer avantgardizma. Bergov „Wozzeck“ na zagrebškem bienalu, *Delo*, 15. 5. 1963, 5.

Поповски, Г.: Во состојбата на неорганизиран музички живот. Едно здружение ветува..., *Нова Македонија*, 11. 6. 1965, 4.

Prevoršek, Uroš: Večer mladih komponistov, *Slovenski poročevalec*, 28. 3. 1958, 5.

---: Simpozij avantgardne glasbe v Opatiji, *Delo*, 26. 10. 1962, 6.

P. H.: Treći festival savremene komorne muzike, *Oslobođenje*, 23. 9. 1965, 6.

P[аденковић], M[илутин]: Други загребачки Музички Бијенале. Поноћни ритуал бесмисла и хаоса, *Борба*, 14. 5. 1963, 7.

Раденковић, M[илутин]: Савремена хорска музика, *Борба*, 13. 5. 1963, 7.

---: Други загребачки Музички бијенале. Екстремне тежње и помодарство, *Борба*, 15. 5. 1963, 7.

Reiching, A[leksandar]: Bijenalski postfestum. Dragocjeno priznanje, *Večernji list*, 25. 5. 1965, 7.

R[eichnig], A[leksandar]: Igor Stravinski o zagrebačkom Bijenalu, *Večernji list*, 11. 5. 1963, 7.

---: Muzički bijenale u ogledalu inozemne štampe. Ukras Zagreba, *Večernji list*, 1200, 27. 5. 1963, 7.

Reiching, A[leksandar]: Oko Bijenala. Zrcalo stilova. Strani umjetnici o Bijenalu i zagrebačkoj publici, *Večernji list*, 18. 5. 1965, 7.

R[eichnig], A[leksandar]: Razgovor s intendantom Hamburške opere. Rolf Lieberman: Najveći festival suvremene muzike, *Večernji list*, 16. 5. 1963, 7.

---: Stravinski u Zagrebu, *Večernji list*, 10. 5. 1963, 7.

Reiching, A[leksandar]: Utvrđen program III muzičkog bijenala. U širokom spektru, *Večernji list*, 21. 11. 1964, 8.

Rupnik, B.: Po završetku II Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji. Kuda ide suvremena muzika?, *Novi list*, 2. 11. 1965, 11.

Sakač, Branimir: Aplauzi za modernu muziku, *Vjesnik*, 7. 5. 1961, 6.

---: Bogat program »Jugoslavenske muzičke tribine«. Zastupani svi stvaralački pravci i stremljenja, *Novi list*, 27. 10. 1965, 11.

Сакач, Бранимир: Дobar знак уочи Бијенала савремене музике у Загребу. Велики успех музичке авангарде, *Политика*, 3. 5. 1961, 8.

Sakač, Branimir: Zagrebački Biennale suvremene muzike. Afirmacija novih formi, *Vjesnik*, 24. 5. 1961, 6.

---: Zagrebački Biennale suvremene muzike. Djela jugoslavenskih kompozitora. Koncert Zagrebačke filharmonije pod ravnanjem Milana Horvata, *Vjesnik*, 21. 5. 1961, 13.

---: Zagrebački Biennale suvremene muzike. Eksperimentatori iz Kölna. Nastup ansambla za suvremenu muziku – dirigent M. Kagel, solisti J. Hericard i D. Tudor, *Vjesnik*, 23. 5. 1961, 5.

Sakač, B[ranimir]: Četiri kompozitora dirigiraju svoja djela. Milko Kelemen »Skolion«, Petrassi »Četvrti koncert za gudače«, Wolfgang Fortner »Impromptus«, André Jolivet »Prva simfonija«, *Vjesnik*, 26. 5. 1961, 5.

Sedak, Eva: Priredbe Muzičkog bijenala. Igor Stravinski za dirigentskim pultom, *Vjesnik*, 5830, 14. 5. 1963, 9.

---: Priredbe Muzičkog bijenala. U znaku eksperimenta, *Vjesnik*, 17. 5. 1963, 6.

Selem, Petar: Obećanja u razgovorima, razočaranja u muzici. Što je pokazala Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji, *Vjesnik*, 13. 12. 1964, 6.

C. K., Британске оцене загребачког Бијенала, *Политика*, 1. 6. 1965, 11.

Стефановић, Павле: Две основне смернице наше савремене музике. Поруке једне Трибине. После значајног сусрета југословенских музичара у Опатији, *Политика*, 20. 12. 1964, 17.

---: Идејни значај једног фестивала камерне музике, *Политика*, 7. 11. 1965, 18.

Stefanović, Pavle: O Bijenalu i elektronskoj muzici, *Novi list*, 25. 5. 1963.

Стефановић, Павле: Савремени језик музике (Шта смо добили а шта изгубили са електронском музиком), *Политика*, 4. 11. 1962, 17.

Tomašek, A[ndrija]: Afirmacija na prvom koraku. Povodom prvih komorno-muzičkih priredbi u Slatini Radenci, *Vjesnik*, 27. 9. 1963, 6.

---: Delirij oduševljenja, *Vjesnik*, 25. 5. 1965, 5.

T[omašek], A[ndrija]: Muzički biennale. Dva uspjeta noviteta, *Vjesnik*, 25. 5. 1965, 5.

Tomašek, A[ndrija]: Muzički bijenale završen. Novi opusi. Svjetske premijere triju baleta domaćih autora, *Vjesnik*, 18. 5. 1963, 4.

T[omašek], A[ndrija]: Muzički biennale. Ozbiljna nastojanja i dostignuća, *Vjesnik*, 23. 5. 1965, 7.

Tomašek, A[ndrija]: Muzički biennale. Težište na reprodukciji, *Vjesnik*, 20. 5. 1965, 5.

---: Priredbe Muzičkog bijenala. Prorok kaosa, *Vjesnik*, 15. 5. 1963, 6.

---: Priredbe Muzičkog bijenala. Profili suvremenog izraza. Koncerti Zagrebačkog kvarteta i Zbora i orkestra RTV Zagreb, *Vjesnik*, 11. 5. 1963, 5.

T[omašek], A[ndrija]: Priredbe Muzičkog bijenala. Tradicija i avangarda, *Vjesnik*, 12. 5. 1963, 6.

Tomašek, A[ndrija]: Uz opatijski simpozij. Za afirmaciju novog u muzici. Značajan doprinos unapređivanju suvremene muzike u pogledu tehnike i izraza, *Vjesnik*, 27. 10. 1962, 7.

Томљановић, И.: Данас почиње I музички бијенале града Загреба. Бијенале ће отворити представник Народног одбора града Загреба Већеслав Хољевац, *Борба*, 17. 5. 1961, 6.

---: Загребачки Музички бијенале. Иностранци гости о фестивалу и музици, *Политика*, 21. 5. 1961, 9.

T. P.: Prvi glasbeni bienale v Zagrebu, *Delo*, 17. 5. 1961, 6.

Turkalj, Nenad: Atonalna muzika, *Večernji list*, 24. 4. 1961, 5.

---: Gostovanje Baleta Boljšoj teatra u Zagrebu. Završni aplauzi, *Večernji list*, 26. 5. 1965, 7.

Turkalj, N[enad]: Kako muziku približiti publici, *Večernji list*, 26. 10. 1962, 7.

Turkalj, Nenad: Muzička avangarda, *Večernji list*, 5. 5. 1961, 5.

---: Muzički biennale. Avangarda i eksperiment, *Večernji list*, 21. 5. 1965, 7.

---: Muzički biennale. Novo djelo Rubena Radice. Snaga suvremenog izraza, *Večernji list*, 19. 5. 1965, 7.

---: Muzički biennale. Prvi zvižduk bijenala. Komercijalna muzika Milka Kelemena »opera absurda«, *Večernji list*, 20. 5. 1965, 7.

---: muzički biennale zagreb [sic!]: Stravinski pred zagrebačkom publikom, *Večernji list*, 13. 5. 1963, 7.

---: Muzički biennale Zagreb. Tri značajne praižvedbe Bijenala na koncertu Zbora Radiotelevizije Zagreb. Snaga inspiracije, *Večernji list*, 10. 5. 1963, 7.

Turkalj, N[enad]: Muzički biennale Zagreb: Tri superlativa, *Večernji list*, 13. 5. 1963, 7.

Туркаљ, Ненад: На завршетку велике светске смотре савремене музике у Загребу. Свечаност Новог звука. Модерна музика је манифестовала своје вредности и – одала своје слабости, *Политика*, 30. 5. 1965, 17.

Turkalj, N[enad]: Naša muzička situacija. Za osuvremenjavanje ukusa. Između Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji i zagrebačkog Bijenala suvremene muzike, *Večernji list*, 8. 12. 1964, 15.

Turkalj, Nenad: Nova muzika. Nužnost koju valja upoznati da bi je se priznala, *Večernji list*, 10. 4. 1961, 5.

---: Odakle nova muzika, *Večernji list*, 21. 4. 1961, 5.

---: Putovi moderne muzike, *Večernji list*, 17. 4. 1961, 5.

Turkalj, N[enad]: Raspon komorne muzike. Poslijepodnevni koncert Bijenala s nastupom Zagrebačkog kvarteta i jazz kvarteta, *Večernji list*, 10. 5. 1963, 7.

Turkalj, Nenad: Sintetička muzika, *Večernji list*, 28. 4. 1961, 5.

[Ukmar, Kristijan]: Dva dneva, trije koncerti. II. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 23. 9. 1964, 5.

Ukmar, Kristijan: Glasbeni dogodki. Zadnje prireditve zagrebskega bienala. Od našega poročevalca, *Delo*, 25. 5. 1965, 5.

---: Zagrebški glasbeni biennale. Londonski „Melos“ ansambel. Od našeg poročevalca, *Delo*, 23. 5. 1965, 6.

---: Zanimiva dela, vendar brez odmeva. „Jugoslovanska glasbena tribuna“ v Opatiji, *Delo*, 20. 11. 1964, 5.

---: Nova jugoslovanska dela. Končan je festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 28. 09. 1965, 5.

---: Opatijski glasbeni tribuni na rob, *Delo*, 7. 11. 1965, 6.

---: Opatijski festival je končan, *Delo*, 24. 11. 1964, 5.

---: Pet skladb Osterca in Slavenskega. Uvodni koncert festivala sodobne komorne glasbe v Radencih, *Delo*, 26. 09. 1965, 6.

Učakar, Bogdan: Festival komorne glasbe v Radencih. Mladenič v najboljših letih, *Delo*, 2. 10. 1991, 6.

F[ranković], J[uraj]: Prva dva dana nove muzike u Opatiji, *Novi list*, 23. 10. 1962, 1.

Franković, Juraj: U Opatiji završen Simpozij nove muzike. Razgovor s prof. B. Sakačem, *Novi list*, 23. 10. 1962, 1.

Helm, Everett: Jugoslavia [*sic*] Meets the Moderns, *The Daily Telegraph*, 3 June, 1961 [број странице непознат].

Cvetko, Ciril: Glasbeni bienale v Zagrebu. Končno: pristna sodobna glasba. Uspeh Krakowske filharmonije, *Delo*, 16. 5. 1963, 5.

Чолић, Д[рагутин]: Загребачки музички бијенале. Рафиновано музицирање Ивоне Лорио, *Борба*, 23. 5. 1961, 7.

---: Загребачки музички бијенале. Шаролик камерни програм, *Борба*, 24. 5. 1961, 7.

Чолић, Драгутин: Манифестација достигнућа у развоју наше музичке културе. Панорама загребачког Бијенала савремене музике, *Борба*, 30. 5. 1961, 7.

Чучков, Владо: Од загребског Музичког биенале. Работно-студиска атмосфера, *Нова Македонија*, 24. 5. 1961, 4.

---: По загребском Биенале. Попатни ретроспекции без обврска, *Нова Македонија*, 29. 5. 1961, 4.

Šaula, Đorđe: Zanimljiva i sadržajna manifestacija »Opatijskog oktobra« (Povodom Simpozija »Musica nova«), *Novi list*, 28. 10. 1962, 6.

### **Архивски извори, програмске књижице, фестивалски билтени**

Andrejčič, Igor: VII. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1969: Bilten 11*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

Andrejčič, Igor (ур): *Slatina Radenci 18–20. IX. 1964. II. Festival sodobne komorne glasbe* [Програмска књижица], Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

Anonim.: Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji, *Ljeti i zimi na Jadranu*, 1. 11. 1964, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

Bingulac, Petar, Nikola Hercigonja, Slobodan Zečević (ур), *Pjesme, plesovi i običaji jugoslavenskih naroda na Festivalu 9.–13. IX. 1951. u Opatiji*, Zagreb, Savez kulturno-prosvjetnih društava Hrvatske, 1951.

Vuljević, Ivo: Centar za suvremenu muziku MBZ i Klub MBZ, *Muzički biennale Zagreb. Informativni prilog bulletinu 3*, Zagreb, Koncertna direkcija Hrvatske, 1967, 2.

Govor predsjednika Bijenalskog odbora Milka Kelemena na svečanom otvorenju Bijenala, *Muzički biennale Zagreb. Bulletin: informativni prilog br. 1*, Zagreb, Koncertna direkcija Zagreb, 1. 5. 1967, 3.

Izbor jugoslavenskih muzičkih djela za MBZ 1967, *Muzički biennale Zagreb. Informativni prilog bulletinu 3*, Zagreb, Koncertna direkcija Hrvatske, 1967, 1.

Izjavili su o Tribini, *Jugoslavenska muzička tribina 28.–31. X 1965: Bilten br. 4*, 30. 10. 1965, 6–9, Архив Cantus d.o.o., Загреб.

*Jugoslavenska muzička tribina 65* [Програмска књижица], Опатија, Позорница Опатија, 1965.

Kelemen, Milko, Aleksandar Reiching, Josip Stojanović, Ivo Vuljević (ур), Kompozitor i tehnička sredstva, у: *Muzički biennale Zagreb. Festival international de musique contemporaine 8–16 V 1963* [Програмска књижица], Zagreb, Muzički biennale Zagreb – Turistički savez grada Zagreba, 1963, 70–72.

Kompozitori o svojim djelima, *Jugoslavenska muzička tribina 65* [Програмска књижица], Opatija, Pozornica Opatija, 1965, 7–16.

Кореспонденција Павла Стефановића и Бранимира Сакача, вођена током 1963. године, Приватна архива композиторке Иване Стефановић, Београд.

Kronika – Pravilnik Festivala komorne glasbe 20. stoletja, *Festival sodobne komorne glasbe*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

Muzički Biennale Zagreb – Društvo slovenskih skladatelja. Zagreb, 20. I. 1962: Splošna korespondenca društva, Архив Републике, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/I/31.

Muzički Biennale Zagreb – Društvo slovenskih skladatelja. Zagreb, 3. II. 1962: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/I/31.

*Muzički biennale Zagreb – Program koncerata*, 13. мај, 1963, Колекција музиколога Христине Медих, Архив Музиколошког института САНУ, Београд.

*Muzički biennale Zagreb – Program priredaba 17–24. V. 1961*, Zagreb, Koncertna poslovница Hrvatske – Turistički savez grada Zagreba, 1961.

Olivier Messiaen o Biennalu, *Muzički biennale Zagreb: Bulletin*, 4/12, Zagreb, Ured štampe Muzičkog biennala, 1965, 8.

Panel diskusija o kretanjima suvremene muzike, *Muzički biennale Zagreb: Bulletin 11*, Zagreb, Ured štampe Muzičkog Biennala, 1963, 3–19.

Prezemni popis Društva slovenskih skladateljev: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, Словенија, сигнатура: SI AS 2088/br.4.

Prireditveni odbor, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1963*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

Program, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1963*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

Radio Zagreb–Udruženje Kompozitora Slovenije, Ljubljana, 8. IX. 58: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/I/23.

Radio Zagreb–Udruženje Kompozitora Slovenije, 30. X. 58: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/I/23.

Ramovš, Primož, Ruben Radica, Ivo Petrić (ур): *Jugoslavenska muzička tribina* [Програмска књижица], Opatija, Pozornica Opatija, 1964.

Sakač, Branimir: Riječ – U povodu IX Jugoslavenske muzičke tribine, *Jugoslavenska muzička tribina: Bilten br. 3*, 10. 11. 1972, 3–5, Архив Cantus d.o.o., Загреб.

---: Tribina o Tribini, *XIII Jugoslavenska muzička tribina – Opatija: Buletin br. 4*, 6. 11. 1976, 5–7, Архив Cantus d.o.o., Загреб.

---: Uvodna riječ umjetničkog direktora JMT prof. Branimira Sakača, у: Nenad Turkalj (ур), *10. Jugoslavenska muzička tribina 31. 10–4. 11. 1973: Izvanredni bilten (6)*, 3. 11. 1973, 1–9, Архив Cantus d.o.o., Загреб.

Sastanak urednika muzičkih časopisa, *Muzički biennale Zagreb: Bulletin*, 3/11, Zagreb, Ured štampe Muzičkog biennala, 1965, 10.

Sedak, Eva: Oko Biennala: Press u Pressu, Društvo skladatelja Hrvatske, 8. 4. 1991, у: Ana Gotovac-Vuković, Srećko Lipovčan, Iva Lovrec (ур), *Muzički biennale Zagreb 1961–1991. 30 godina: Bilten br. 4*, Zagreb, Muzički biennale Zagreb, 1991, 2–3.

---: O Centru za suvremenu muziku, *Muzički biennale Zagreb. Informativni prilog bulletinu 3*, Zagreb, Koncertna direkcija Hrvatske, 1967, 2–3.

Stefanović, Pavle: Osvrt na „Jugoslovensku muzičku tribinu“ u Opatiji, 18.–21. XI 1964 [рукопис], Емисија Првог програма Радио Београда *Музика нашег времена*, емитовано 27. 11. 1964, Приватна архива композиторке Иване Стефановић, Београд.

Tisak o V. Festivalu sodobne komorne glasbe, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci 1967*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

Turkalj, Nenad: Klub Muzičkog bijenala – Zagreb, *Muzički biennale Zagreb. Informativni prilog bulletinu 3*, Zagreb, Koncertna direkcija Hrvatske, 1967, 4.

---: Milko Kelemen – tragač novog zvuka, у: Eva Sedak (ур), *Muzički biennale Zagreb 12.–18. 5. 1975* [Програмска књижица], Zagreb, Muzički biennale Zagreb, 1975, 15–17.

*Festival sodobne komorne glasbe Slatina Radenci 1967: Bilten 9*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

Fribec, Krešimir (ур): Radio Zagreb. Putevima nove muzike. Ciklus od 40 emisija: Splošna korespondenca društva, Архив Републике Словеније, Љубљана, сигнатура: SI AS 2088/I/23.

Hronika, *Festival sodobne komorne glasbe Radenci*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.

Šivic, Pavel: Razvoj slovenske komorne glasbe [Реферат са првог Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци], *Festival sodobne komorne glasbe Slatina Radenci 1963*, Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, Љубљана.



Štampa i radio su zabilježili: Il Gazzettino/Venecija/12.V.1965. Guido Piamonte: „Otvoren je zagrebački Biennale“, *Muzički biennale Zagreb: Bulletin*, 3/11, Zagreb, Ured štampe Muzičkog biennala, 1965, 3.

## Интернет извори

Bylander, Cynthia: *The Warsaw Autumn. International Festival of Contemporary Music 1956–1961: Its Goals, Structures, Programs, And People*, Columbus, The Ohio State University Press, 1989, [https://monoskop.org/images/d/d2/Bylander\\_Cynthia\\_E\\_The\\_Warsaw\\_Autumn\\_International\\_Festival\\_of\\_Contemporary\\_Music\\_1956-1961.pdf](https://monoskop.org/images/d/d2/Bylander_Cynthia_E_The_Warsaw_Autumn_International_Festival_of_Contemporary_Music_1956-1961.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Venišnik Peternelj, Vesna: *Med tradicijo in sodobnostjo: opus skladatelja Marijana Lipovška*, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-NVXJPOOV> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Georgievski, Jovana: „Sve je počelo u Beogradu“. Šta je danas sa Pokretom nesvrstanih, *BBC News*, <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-53976743> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Gligo, Nikša: Govor promotora akademika Nikše Gliga, у: Sandra Kramar, Katarina Prpić (yp), *Milko Kelemen: doctor honoris causa*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 17–20, [http://www.unizg.hr/fileadmin/rektorat/Istrazivanja/Poslijediplomski/Doktorski\\_programi/pocasn\\_i\\_doktori/Milko\\_Kelemen\\_-\\_knjizica.pdf](http://www.unizg.hr/fileadmin/rektorat/Istrazivanja/Poslijediplomski/Doktorski_programi/pocasn_i_doktori/Milko_Kelemen_-_knjizica.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Gligo, Nikša: Croatian Contemporary Music: An Insight, *World New Music Magazine*, 21, 2011, 37–53, <https://iscm.org/magazine/world-new-music-magazine-21-croatia-2011/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Denegri, Ješa: Jugoslovenski umetnički prostor, *Sarajevske sveske*, 51, 2017, <https://sveske.ba/en/content/jugoslovenski-umetnički-prostor> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

---: Novi momenti oko političkog napada na apstraktnu umetnost početkom 1963, *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 2, 2014, 20–26, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2014/2334-86661402020D.pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

*Dubrovačke ljetne igre – Od samih početaka...*, <https://www.dubrovnik-festival.hr/hr/o-nama> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Đurinović, Maja: Čovjek pred zrcalom. Plesno sjećanje na Milka Kelemena, *Plesna scena.hr*, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2169> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

*European Festivals Association – History*, <https://www.efa-aef.eu/en/about/history/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Jan, David: *Analiza del za rog Pavleta Merkušja*, magistrarsko delo, mentor red. prof. mag. Tomaž Svete, Maribor, Oddelek za glasbo Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru, 2016, <https://core.ac.uk/download/pdf/67608844.pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

„Јекатарина Фуртсева“, [https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%88%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%BD%D0%B0\\_%D0%A4%D1%83%D1%80%D1%82%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B0](https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%88%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%BD%D0%B0_%D0%A4%D1%83%D1%80%D1%82%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B0) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Kelemen, Milko: Zahvala profesora Kelemena, у: Sandra Kramar, Katarina Prpić (ур), *Milko Kelemen: doctor honoris causa*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 24–31, [http://www.unizg.hr/fileadmin/rektorat/Istrazivanja/Poslijediplomski/Doktorski\\_programi/pocasni\\_doktori/Milko\\_Kelemen\\_-\\_knjizica.pdf](http://www.unizg.hr/fileadmin/rektorat/Istrazivanja/Poslijediplomski/Doktorski_programi/pocasni_doktori/Milko_Kelemen_-_knjizica.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

„Kelemen, Milko“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31114> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Klasić, Hrvoje: *Jugoslavija i svijet 1968*, <https://www.knjizara.com/pdf/153838.pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Krleža, Miroslav: Govor na Kongresu književnika u Ljubljani, *Republika*, 10–11/VIII, knj. II, 1952, 205–243, [http://newpolis.org/files/Republika\\_-\\_Krlezin\\_govor\\_na\\_kongresu\\_knjizevnika.pdf](http://newpolis.org/files/Republika_-_Krlezin_govor_na_kongresu_knjizevnika.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Круљац, Л. Весна: *Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година XX века*, докторска дисертација, ментор проф. др Лидија Мереник, Београд, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2015, <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/4261/Disertacija67.pdf?sequence=6&isAllowed=y> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Kuštrak-Korper, Ana: *Branimir Sakač. U potrazi za novim*, [http://www.wam.hr/sadrzaj/aktivni\\_sadrzaj/pdf/WAM-2014\\_Sakac\\_Kustrak.pdf](http://www.wam.hr/sadrzaj/aktivni_sadrzaj/pdf/WAM-2014_Sakac_Kustrak.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

„Ladislav Vörös“, [https://sl.wikipedia.org/wiki/Ladislav\\_V%C3%B6r%C3%B6s](https://sl.wikipedia.org/wiki/Ladislav_V%C3%B6r%C3%B6s) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

„Lhotka, Fran“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=36322#start> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Маринковић, Милош: Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ, ментор ред. проф. др Драгана Стојановић-Новичић, у: Весна Микић, Драгана Стојановић-Новичић (ур), *Wunderkammer/Their Masters's Voice – Zbornik master radova studenata muzikologije*, Београд, Факултет музичке уметности, 2018, 827–828, [https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2020/12/wunderkammer\\_their-masters-voice-](https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2020/12/wunderkammer_their-masters-voice-)

09.-milos-marinkovic-their-masters-voice-master\_final.pdf [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Marinković, Miloš: Yugoslav Electroacoustic Music before the 1970s: Production and Promotion at Music Biennale Zagreb and the Yugoslav Music Tribune, у: Amra Bosnić, Nerma Hodžić-Mulabegović, Naida Hukić (ур), *Music in Society: The Collection of Papers: Music – Nation – Identity/11th International Symposium Music in Society, Sarajevo, October 25–27, 2018*, Sarajevo, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu – Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine, 2020, 571–592, <http://publications.mas.unsa.ba/index.php/zbornik/article/view/46> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

*Milku Kelemenu za 93. rođendan* [Говор Милка Келемена], <https://www.youtube.com/watch?v=B4mGSZECZ1g> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Midžić, Seadeta: Tajna Malecove glazbe, *Vijenac*, 665–666, <https://www.matica.hr/vijenac/665%20-%20666/tajna-malecove-glazbe-29436/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Muzički biennale Zagreb, *Povijest MBZ-a*, <https://old.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2372&lang=hr> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

„Niall O’ Loughlin“, <https://www.sazu.si/clani/niall-o-loughlin> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Ogurlić, Dragan: *Na valu: iza željezne zavjese...*, <https://torpedo.media/na-valu-iza-zeljezne-zavjese/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

O’Loughlin, Niall: Slavko Osterc's Compositional Journey and his Assimilation of New Techniques, у: Jernej Weiss (ур), *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnama vojnama*, Ljubljana – Koper, Festival Ljubljana – Založba Univerze na Primorskem, 2018, 175–185, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-KVWOFBSI/55570779-c923-4a4d-9797-5dd3fc112cd4/PDF> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Pavlovitch, Theodora: An Interview With Rajko Maksimović, *International Choral Bulletin*, XXXI/1, 2012, 73–74, <http://icb.ifcm.net/interview-rajko-maksimovic/?print=pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Panović, Zoran: *Nadnacionalna komponenta Titovog samopoimanja. 1. deo*, <https://demostat.rs/sr/vesti/feljton/nadnacionalna-komponenta-titovog-samopoimanja-1deo/235> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Поповић, Татјана: Душан Трбојевић у Лондону и Америци, ментор ред. проф. др Драгана Стојановић-Новичић, у: Марија Масникоса (ур), *Музички идентитети и европска перспектива 2: Интердисциплинарни приступ*, Београд, Катедра за музикологију – Факултет музичке уметности, 2017, 66–88, <https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2020/12/muzicki-identiteti-i-evroska-perspektiva-2-04-tatjana-popovic-dusan-trbojevic.pdf> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Premate, Zorica: *Ciklus „Opsednuta vedrina“ Dušana Radića*, (emisija „Autogram“, Radio Beograd 2), <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/3791171/ciklus-opsednuta-vedrina-dusana-radica.html> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Rihtaršič, Urška: *Aleatorika in njen odmev v glasbi slovenskega povojnega modernizma*, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019, <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/view/145/242/3799-1> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Stojanović, Lazar: Ko behu disidenti, *Republika*, 182, [http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/98/182/182\\_11.HTM](http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/98/182/182_11.HTM) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Susovski, Marijan: *EXAT '51 – europski avangardni pokret: umjetnost – stvarnost – politika*, [https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU-71-72-2004\\_107-115\\_UI\\_Susovski.pdf](https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU-71-72-2004_107-115_UI_Susovski.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Tiffany, M. Diana: *An Analysis and Performer 's Guide to the Sonatine for Flute and Piano by Pierre Boulez*, LSU Historical Dissertations and Theses. 6905, 1999, [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7904&context=gradschool\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7904&context=gradschool_disstheses) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

„Festival“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19388> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

„Fribec, Krešimir“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=20619> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Fritz, Darko: *[Nove] tendencije, kompjuteri i vizualna istraživanja, Zagreb 1961–1973*, [http://www.oris.hr/files/pdf/zastita/24/Oris.54\\_Nove.tendencije.pdf](http://www.oris.hr/files/pdf/zastita/24/Oris.54_Nove.tendencije.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Haluza Lučić, Jana: HNK Zagreb: Stjepan Šulek, Koriolan, red. Zoran Juranić, dir. Pavle Dešpalj. *Orkestralna izražajnost, Vijenac*, 277, 2004, <http://www.matica.hr/vijenac/277/orkestralna-izrazajnost-9902/> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Hansen, Külli и други: *Festivals: Challanges [sic!] of Growth, Distinction, Support Base and Internationalization*, Tartu, Tartu Linnavalitsus, 2004, [https://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/ricerca\\_festival\\_tartu.pdf](https://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/ricerca_festival_tartu.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Хофман, Иван: *Савезна комисија за културне везе са иностранством 1953–1971 (1946–1971) Установа и њена архивска грађа*, <http://www.arhivistika.edu.rs/clanci/sredivanje-i-obrada-arhivske-grade/156-iv-n-h-f-n-s-v-zn-isi-z-ul-urn-v-z-s-in-s-r-ns-v-1953-1971-1946-1971-us-n-v-i-nj-n-rhivs-gr-d> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Hrvatsko društvo skladatelja – Povijest HDS-a, <http://www.hds.hr/o-nama/povijest-hds-a/#1945> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Hronologija istorije Jugoslavije – uz izložbu Muzeja istorije Jugoslavije “Jugoslavija 1918–1991.”, <https://dokumen.tips/documents/hronologija-istorije-jugoslavije.html> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Čogelja, Miljenka: Povratak muzičke avangarde – 46 godina poslije, <http://arhiva.nacional.hr/clanak/33933/46-godina-poslije> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Šuvaković, Miško: „Gorgona“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005, 246–247, [https://monoskop.org/images/0/0c/Suvakovic\\_Misko\\_Pojmovnik\\_suvremene\\_umjetnosti.pdf](https://monoskop.org/images/0/0c/Suvakovic_Misko_Pojmovnik_suvremene_umjetnosti.pdf) [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

Šuvaković, Miško: Kulturalna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma – slučaj socijalističke Jugoslavije 1945–1991, *Sarajevske sveske*, 51, 2017, <https://sveske.ba/en/content/kulturalna-politika-i-moderna-umetnost-od-socijalistickog-realizma-do-socijalistickog-modern> [последњи пут приступљено 21. 5. 2022].

## Остало

Коцић, Маријана: *Дијалог истока и запада у опусима америчких композитора (Хенри Кауел, Колин Мекфи, Лу Херисон, Џон Кејџ)*, семинарски рад, ментор проф. др Драгана Стојановић-Новичић, Катедра за музикологију и етномузикологију – Факултет музичке уметности у Београду, Београд, шк. 2004/2005.

Laboš, Višeslav: *U potrazi za novim zvukom: 1956–1984. Antologija elektroakustičke glazbe hrvatskih skladatelja* [CD књижица], Zagreb, Croatia Records, 2016.

Maksimović, Rajko: *Muzika postajanja* [предговор уз партитуру], Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1968.

Marković, Vladimir (yp): *Vladan Radovanović: Muzika sfera / Music of Spheres* [CD књижица], Beograd, PGP RTS, 2005.

Разговор аутора рада са музикологом Сеадетом Мицић, вођен ‘онлајн’, 9. 12. 2021. године.

Разговор аутора рада са композитором Владаном Радовановићем, вођен у Београду, 26. 9. 2021. године.

Разговор аутора рада са музикологом Евом Седак (1938–2017), вођен у Загребу, 3. 3. 2016. године.

Разговор аутора рада са музикологом Андријом Томашеком (1919–2019), вођен у Загребу, 5. 3. 2015. године.

## Нотни примери

### Пример бр. 1 – Милко Келемен: *Сколион за оркестар* (1959)

Импровизациони манир спроведен кроз рад са тематским материјалом и квартним скоком кроз солистичке наступе различитих инструмената.

1а (обоа), такт 8–9.

Musical score for Oboe 1 (Ob. 1) in measures 8-9. The score is in 4/4 time and includes a 5/4 time signature. The tempo is marked 'A con sord.' (Allegretto con sordina). A red box highlights a solo passage in measure 9, marked 'Solo' and 'p' (piano).

1б (флаута), такт 12–13.

Musical score for Flute 1 (Fl. 1) in measures 12-13. The score is in 4/4 time and includes a 10-measure rest. A red box highlights a solo passage in measure 13, marked 'Solo' and 'p' (piano).

1в (кларинет и труба), такт 20–22.

Musical score for Clarinet 1 (Ciar. 1) and Trumpet 1 (Tr. 1) in measures 20-22. The score is in 4/4 time and includes a 2-measure rest. A red box highlights a solo passage in measure 21, marked 'Solo' and 'p' (piano). Another red box highlights a solo passage in measure 22, marked '(con sord.) Solo' and 'p' (piano).

1г (фагот), 25–26.

Musical score for Bassoon 1 (Fag. 1) in measures 25-26. The score is in 4/4 time and includes a 23-measure rest. A red box highlights a solo passage in measure 26, marked 'Solo' and 'mf' (mezzo-forte).



Пример бр. 2 – Јосип Калчић: Дани у тами за баритон соло, мешовити хор и оркестар (1959)

Одсек 12 – *Allegro moderato Recitativo (Stravično)*, такт 377–388.

Експресионистички елемент у виду хорског шпрыхезанга.

26

The musical score consists of three systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: NO-KTI GLA-DI SE-KU LI-CA. The score includes dynamic markings such as *mf* and *fff*. The music is written in a complex, rhythmic pattern characteristic of Stravinsky's influence.



Пример бр. 3 – Мило Ципра: *Musica sine nomine* за алт, клавир, две флауте, два кларинета и бас кларинет (1963)

Такт 19–31.

Деоница гласа у слободној тоналности без текста (вокализе).

5

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of four systems of staves. The top staff is for the voice, and the bottom two staves are for the piano. The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The voice part is a vocalise without text, characterized by a melodic line with some slurs and breath marks. The piano accompaniment includes chords, arpeggios, and moving lines in both hands. Dynamic markings such as *sf*, *f*, *mf*, *mp*, and *p* are used throughout. The score is numbered '5' in the upper right corner.

Пример бр. 4 – Станко Хорват: *Контрасти за гудачки квартет* (1963)

Такт 54–58.

Нагомилавање звучних маса у служби испитивања тембра, налик на композициону технику Пољске школе.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, measures 54 through 58. The notation is dense and complex, featuring multiple staves for each instrument (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The first system (measures 54-55) includes the instruction *glissando e molto vibrato* and dynamic markings *pp* and *ff*. The second system (measures 56-57) features *sempre con sord.* and *pizz.* markings, along with dynamic markings *f* and *pp*. The third system (measures 58) includes *pizz.*, *f*, and *sempre con sord.* markings, and a *craso.* marking. The score is characterized by intricate textures, including triplets and quintuplets, and a focus on timbral exploration through glissandos and vibrato.

Пример бр. 5 – Душан Радић: *Опседнута ведрина* оп. 26 (1956)

Песма *Гвоздена јабука*, такт 28–32.

Истовремено звучање певања, говорног певања и говора, односно метричко-говорног скандирања.

Тетро I (♩ = 88)

*f* Где ми је мир? Не-са-лом-љи-ви мир!  
*f* Где ми је мир? Не-са-лом-љи-ви мир!  
*f* Где ми је мир? Не-са-лом-љи-ви мир! Где ми је, где ми је мир?  
*zibr.* Где ми је мир? Не-са-лом-љи-ви мир!  
*P. Hi*  
*f*  
*Temp.*  
*mf*

**Пример бр. 6 – Љубица Марић: Музика Октоуха 1 за оркестар (1959).**

Други став *Ricercare*, такт 1–4.

Промена метра на малом простору демонстрирана на деоници кларинета.

The image shows a musical score for two clarinets, labeled 'Cl. 1' and 'Cl. 2'. The music is written on a single staff with two clefs. The first measure is in 6/8 time, marked with a first ending bracket and the word 'dolce'. The second measure changes to 3/4 time, and the third measure changes to 5/4 time. The fourth measure returns to 6/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. A dynamic marking 'p' is present in the first measure.



Пример бр. 7 – Бранимир Сакач: *Епизоде за оркестар* (1963)

Примери вербалних упутстава у партитури, који остварују алеаторичке елементе дела.

8a

Vi. 1. \*

Vi. 2.

Vln.

Vcl.

Cb.

\* od ovog mjesta oscilaciju postepeno ubrzavati (unutar dionica u raznolikom ritmu)  
 from here oscillations are gradually accelerated within parts with varied rhythm

86

Hi.

mf

marc. assai

Pt. c.i.

ff

dva ili tri drvena štapića preko žica  
 two or three wooden sticks over the chords

8B

Vi. 1. soli

p flautando

žice pokriti papirom  
 cower chords with paper

8г

**alobodno ritmizirani**  
**free rhythm-improvisation**

4 5 6 7 8 6 4

Clav.

Ptto.  
Gg.  
TT.

Vi. soli

Vi. 1.

Vi. 2.

Vi. sola

Vi.

VC.

PIZZ.

is. f.

CB.

is. f.

8д

Mar.  
Tb. picc.

Tms.  
Cga.  
2 Tr.  
Cs.

*mp*

vrlo visoki zvuk / very high sound

Ptto. 1.

*pp*

8ђ

*calmo assai*

Vi. 1. solo

*p*

3 3

potpuno slobodno / entirely freely

Пример бр. 8 – Рубен Радица: 19&10 – интерференције за рецитатора, збор и оркестар (1965)

8a

Први одсек, такт 1–18.

Деоница хора на несемантички текст (вокализе).

**IX**

Vi i ne znate, poslao sam ultimatum engleskoj ambasadi. A oni su načini-  
li protivno od svega onoga što sam ja tražio. Ja sam im najavljiva rat, ali ne obični, ne-  
ga nebeski rat.

R. Da li ste vidjeli časopis "Life" od 19. oktobra ove godine? Tu se vidi ka-  
ko je bila kažnjena Amerika, što nije bio prihvaćen moj ultimatum.

A znate li da ću ja uskoro izaći iz ove kuća? Bilo mi je obećano 14. III

Sie wissen es wohl nicht, aber ich habe der englischen Gesandtschaft mein Ulti-  
matum eingereicht. Und sie haben entgegengesetzt gehandelt in Allem, was ich verlangt  
habe. Ich habe ihnen den Krieg erklärt, aber keinen gewöhnlichen, sondern den himmli-  
schen Krieg.

Haben sie die Zeitschrift "Life" vom 19. Oktober dieses Jahres gesehen? Da  
sieht man wie Amerika bestraft wurde, weil mein Ultimatum nicht angenommen wurde.

Und wissen sie es schon, dass ich bald aus diesem Hause herauskommen werde.

1 2 3 4 5 6

(♩8)  $\lambda = cca. 40$  *crescendo e accelerando poco a poco*

unli

S. unli  
A. unli  
T. unli  
B. unli

Gospodine doktore,  
poklonite mi jednu suzu!  
Herr Doktor, schenken  
Sie mir eine Träne!

1 2 3 4 5 6 7 8 9

(♩8)  $\lambda = cca. 40$  *crescendo e accelerando poco a poco*

fl.  
ob.  
cl.  
fg.  
a.  
sx.  
t.  
cr. 1.  
trb. 1.  
trb. 2.  
t. b.

1.5



Пример бр. 9 – Примож Рамовш: *Епнеафонија* за камерни ансамбл (1963)

Такт 19–21.

Гудачки инструменти, клавир и харфа изводе своје задате формуле.

The image shows a page of handwritten musical notation for measures 19-21. The page is numbered '-10-' in the top left corner. The score is written on ten staves. The top three staves are for string instruments (Violin I, Violin II, and Viola), each with a red '7' at the beginning. The next two staves are for the Piano and Harp. The bottom three staves are for Violin III, Violoncello, and Kontrabas. The notation includes various musical symbols such as clefs, accidentals, and dynamic markings. There are several blue annotations: a large '3' above the first staff, a large blue arrow pointing right across the middle staves, and a large blue 'P' (piano) marking. The bottom three staves have the word 'vibrato' written in blue above the notes. The overall style is that of a working manuscript.

**Пример бр. 10 – Владан Радовановић: Празвук са сопран и камерни ансамбл (1959)**  
Други став, такт 86–88.

Деоница гласа и свих инструмената (прве флауте, друге флауте, кларинета, виолине, виоле и клавира) отпочиње истим мотивом (негде уз примену инверзије), који подразумева секундни покрет, а потом терци/секстни скок.

The image shows a handwritten musical score for Soprano and Chamber Ensemble, measures 86-88. The score is written on multiple staves. The instruments listed are CANTO, FL I, FL II, CL, Vn, VL, and PF. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with dynamics such as *f* and *pp*. Red boxes highlight the initial motif in each instrument's part, which consists of a quarter note followed by a half note, then a quarter rest, and finally a half note. The notes are: CANTO (F4, G4), FL I (F4, G4), FL II (F4, G4), CL (F4, G4), Vn (F4, G4), VL (F4, G4), and PF (F4, G4). The score is written in a cursive, handwritten style.

Пример бр. 11 – Милко Келемен: *Контрапунктске етуде за дувачки квинтет* (1959)

Први став, такт 1–8.

Атонални музички ток уз честу промена метра.

Музичка нотација за дувачки квинтет, насловљена "Etudes contrapuntiques" од Милко Келемен. Нотација је подељена у две системе. Први систем садржи партитуру за Флуто, Обое, Кларинето у Си, Корно у Фа и Фаготу. Други систем садржи партитуру за виолине и виолончели. Метар промена су означени изнад нотације: 4/4, 2/4, 3/4 у првом систему и 4/4, 2/4, 4/4 у другом систему. Динамички знакови попут *p*, *mf*, *ff* и *ppppf* су присутни. У горњем левом углу налази се штампарица "Музичка библиотека" са бројем "N. 29102". У доњем левом углу је копирајт "© by Ars Viva Verlag, Mainz, 1998". У доњем десном углу је трајање "Aufführungsdauer 12 Min.". У доњем централном делу налази се штампарица издавачке куће.

**Пример бр. 12 – Енрико Јосиф: *Сновиђења за флауту, харфу и клавир* (1964)**  
'Арпеђо пратњу' (за мелодијску линију флауте) изводи харфа, коју потом замењује клавир.

12a  
Такт 1.

The image shows a handwritten musical score for the piece "SNOVIĐENJA" by E. Josif. The score is divided into two systems, each with three staves: Flute (Fl.), Harp (Харпа), and Piano (Piano). The title "SNOVIĐENJA" and the composer's name "E. JOSIF" are written at the top. The first system shows the beginning of the piece. The Flute part starts with a melodic line marked *mf* and includes a "string" marking. The Harp part provides an arpeggiated accompaniment, with notes G# and D# marked in the first measure, and Eb marked in the second. The Piano part is initially blank. The second system continues the piece, with the Flute part marked *pp* and the Harp part providing a more complex arpeggiated accompaniment with various notes and fingerings indicated.



- 4 -

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Flute (Fl.), Arpa (Arpa), and Piano (Piano). The score is for Takt 4, as indicated by the page number and the measure number '- 4 -' at the top. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a dynamic marking of *mf* and features a triplet of eighth notes. The Arpa part consists of arpeggiated chords. The Piano part starts with a dynamic marking of *ppp* and includes a *Sub. pp* marking. The score is written on three systems of staves, with the Flute staff on top, Arpa in the middle, and Piano at the bottom. The handwriting is in black ink on aged paper.

Пример бр. 13 – Александар Обрадовић: *Епитаф Ха* за симфонијски оркестар и магнетофон (1965)

Такт 89–93.

Кларинетиста изводи водећу тоналну (in D) мелодијску линију на фону магнетофонске траке, чија је деоница инкорпорирана у партитуру (Обрадовићев манир у сједињавању елемената традиције и авангарде).

19

ff (A)

cor. ing.

cl B

cl. bass

4 cor. F

3 sax. B

3 tuba & tuba

timp.

piano

MG

I viol. dir. in 9

II viol. dir. in 3

vle. dir. in 3

vc.

cb.

M

Пример бр. 14 – Зоран Христић: *Наслови за хор и симфонијски оркестар* (1963)<sup>1147</sup>

Трећи став *Глухоте*, такт 1–4.

Алеаторички елементи – пијаниста свира подлактицом, а хор изговара сугласнике без одређених тонских висина.

Orch. Tutti fff vibr. stlof. gliss. Vibr. Vcl. flageol. V. Vie. col legno cl. b.

Coro

Pfte. 3 ob. Archi col legno V. sul tasto Arpa 8. Alti: Sopr.: S. Bassi: (2) (3) (4) (5) Tkh - - - -

<sup>1147</sup> Пример преузет из: Vlastimir Peričić, нав. дело, 136.

**Пример бр. 15 – Рајко Максимовић: *Музика постајања* за симфонијски оркестар (1965)**

(Poco più mosso), такт 104–105.

Вербално упутство – пример контролисане алеаторике.

23

The musical score for Example 15, measures 104-105, is presented in a standard orchestral layout. The score includes parts for Piccolo, 3 Flutes, 3 Oboes, 3 Clarinets, 3 Bassoons, 4 Cornets, 4 Trumpets, 4 Trombones, Timpani, Percussion I, II, and III, Piano I, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows a transition from 3/4 to 4/4 to 5/4 time signatures over an 8-second period. A 'V' symbol with a downward arrow is placed above the 5/4 section. Performance instructions include 'ff', 'gliss.', and '2 Fl. picc. muta in 3. Fl. grande'. Percussion parts include '2 Toml', '2 Pmi', and 'G, C3'.

\*) Slobodan ritmički pasaż sličan datom modelu  
Free rhythmical passage similar to the given model



**Пример бр. 16 – Борис Папандопуло: *Боје и контрасти за велики симфонијски оркестар* (1963)**

(Poco meno mosso), Одсек 23, такт 224–228.

Специфична оркестарска боја добијена је сменом вибрафона и челесте уз дрвене дувачке инструменте на фону педалног тона у гудачким инструментима.

The image shows a handwritten musical score for orchestra, measures 224-228. The score is written on multiple staves, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The tempo is marked "Poco meno mosso". The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *ppp sempre*, *pp sempre*, and *ppp sempre marcato*. There are also handwritten annotations in red ink, including a circled "23" at the top and a circled "23" at the bottom. The score is divided into sections by red lines, with the sections labeled "Vibrafon" and "Chelista". The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings.

Пример бр. 17 – Алојз Среботњак: *Microsongs* за глас и 13 инструмента (1964)

Песма *Collage II* (Allegro), такт 10.

Бележећи четири обавезна тона, композитор извођачима (осим удараљкама) препушта да их изводе и понављају слободним редоследом.

40

Fl. Picc.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Ob.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Clar. (Sib)  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Clar. basso  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Fag.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Cor. (Fa)  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Trb. (Do)  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Percuss.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Arpa  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Canto  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Viol.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Vla.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Vcl.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Cb.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

\* Nota 1: Dalla battuta 10 alla 14 compresa, gli esecutori suonano improvvisando sulle note fissate (eccetto la percussione). Ogni esecutore può cambiare a piacere l'ordine d'esecuzione delle note fissate - può anche ripetere a piacere una o più note.

Ed. DSS 285

Пример бр. 18 – Даријан Божич: *III sonata in cool* за флауту, бас-кларинет и харфу (1965)

Први став, такт 22–45.

Графичке ознаке које упућују на недетерминисаност музичког тока.

The image displays a musical score for three instruments: flute, bass clarinet, and harp. The score is divided into four systems, each containing multiple staves. The first system includes graphic notation boxes with handwritten instructions: 'flut. a. mat. letter comb. (d)' and 'bass / mat. letter com.'. The second system features a large graphic notation box with a triangle and the letter 'P'. The third system shows a large black arrow pointing to the right, indicating a specific musical instruction or performance technique. The fourth system also features a large black arrow pointing to the right. The score is written in a complex, non-linear fashion, reflecting the composer's intent to create a non-deterministic musical flow.



Пример бр. 19 – Властимир Николовски: *Пасакаља за симфонијски оркестар оп. 24 (1964)*

Двадесета варијација, такт 175–177.

Имитација оргуљског звука уз партитурну ознаку ‘до тоталног изобличавања висине тона’.

The image shows a page of a musical score for the XX Variation, measures 175-177. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl. 1, 2)
- Picc.
- Oboes (Ob. 1, 2)
- Clarinets in Bb (Cl. in Bb 1, 2)
- Clarinets in A (Cl. in A 1, 2)
- Bassoon (Fg. 1, 2)
- Double Basses (Cb. 1, 2)
- Cor Anglais (Cr. in F)
- Trumpets (Trb. 1, 2, 3, 4)
- Tuba (Tuba)
- Piano (PIANO)
- Timpani (Temp.)
- Violins I (Vni I)
- Violins II (Vni II)
- Violas (Vla)
- Violoncello (Vc)
- Double Basses (Cb.)

The score is marked "XX VAR." at the top. The piano part is marked "PIANO" and "ff sempre". The double bass part is marked "ff sempre" and "Con la tutta sorpresa". The double bass part also includes the instruction "DO TOTALEM MODIFICATIONEM IN ALTESSA DE TONIS". A red box highlights the double bass part in measures 175-177, which is marked "ff sempre" and "Con la tutta sorpresa".

Пример бр. 20 – Тома Прошев: *Темпере за хорну и гудачки квартет* (1963)

Трећи став (Moderato), такт 15–20.

Експериментисање са звучним бојама – на фону гудачког глисанда, удруженог са флажолетима, развија се скоковита деоница хорне.

Handwritten musical score for measures 15-20. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first staff (Violin I) is marked *con sord.* and *pp*. The other three staves are marked *senza sord.* and *p*. The music features a background of glissando (gliss.) in the string parts and a melodic line in the first violin. A box with the number '2' is in the top left corner. A box with the number '2' and the measure number '16.' is in the bottom left corner.

Continuation of the musical score for measures 15-20. This section shows the vocal part (soprano) and the string accompaniment. The vocal line is marked with a 'y' and features a series of leaps. The string parts continue with glissando (gliss.) markings. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример бр. 21 – Павел Шивиц: *Интерпункције за клавир, кларинет и ксилофон* (1965)

Завршетак композиције, такт 228–230.

Композитор дело завршава ‘осминским зарезом’ у деоници клавира.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: piano, clarinet, and xylophone. The score is divided into three measures. The tempo is marked 'molto' throughout. The key signature is one flat (B-flat). The first measure (measure 228) features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a clarinet part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second measure (measure 229) features a piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a clarinet part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third measure (measure 230) features a piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a clarinet part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A red box highlights the final notes of the piano part in the third measure, which are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'lunga' (long) marking, indicating the 'eighth-note caesura' mentioned in the text.



Пример бр. 22 – Примож Рамовш: *Апел за рог и камерни ансамбл* (1963)

Такт 5–13.

Остинатни акорди у гудачким инструментима пружају подлогу за развијање мелодијске деонице хорне.

Пример бр. 23 – Иво Петрић: *Croquis sonores за харфу и камерни ансамбл (1963)*

Четврти став, такт 59–68.

Имитирањем звука харфе, пијаниста свира по жицама клавира, чиме се остварује алеаторички музички ток у домену тембра.

IV — clarinette basse; contrebasse, percussion, piano

Cl. b. a tempo [60]

Cl. C. p cresc.

mar. p cresc.

4

Pfte.

Improvisando

Cl. b. p cresc.

Cl. C. p cresc.

cca 5"

cca 20"

cca 6"

Pad. f

65 a tempo

Cl. piza. mf marc.

t-t cresc.

4

Pfte.



## Прилози

### Прилог 1 – Дела композитора из Хрватске на Музичком бијеналу Загреб (1961–1965).<sup>1148</sup>

Композитор	МБЗ (1961)	МБЗ (1963)	МБЗ (1965)
<b>Фран Јотка</b>	<i>Скерцо за гудаче</i> (1931)		
<b>Иван Бркановић</b>		<i>Хелоти</i> (1963)	
<b>Борис Папандопуло</b>	<i>Трећи концерт за клавир и оркестар</i> (1959)	<i>Додекафонски концерт за два клавира</i> (1961); <i>Мозаик за гудачки квартет и џез квартет</i> (1963)	
<b>Мило Ципра</b>	<i>Три сусрета за оркестар</i> (1961)	<i>Musica sine nomine</i> за алт и камерни састав (1963)	<i>Aubade</i> за дувачки квинтет (1965)
<b>Крешимир Фрибец</b>	<i>Асонанце за клавир</i> (1961)	<i>Космичка кретања за камерни оркестар</i> (1961); <i>Демон златне улице</i> (1962)	
<b>Иво Јотка-Калински</b>			<i>Медитације за баритон и инструментални ансамбл</i> (1965)
<b>Натко Девчић</b>	<i>Лабинска вјеишница</i> (1957)	<i>Кончертино за виолину и оркестар</i> (1958)	<i>Пролог за оркестар</i> (1963); <i>Осам минута за тринаесторицу за клавир и камерни састав</i> (1965)
<b>Иво Киригин</b>		<i>Сусрети</i> (1963)	
<b>Стјепан Шулек</b>	<i>Први класични концерт</i> (1944); <i>Кориолан</i> (1957)		
<b>Бранимир Сакач</b>	<i>Симфонија о мртвом војнику</i> (1951); <i>Три синтетске поеме</i> (1959)	<i>Јахачи апокалипсе</i> (1961)	<i>Епизоде за оркестар</i> (1963)
<b>Милко Келемен</b>	<i>Концертантне импровизације за гудаче</i> (1954); <i>Сколион за оркестар</i> (1959)	<i>Еквилибри за два оркестра</i> (1961); <i>Радиант – камерна музика за флауту, виолу, клавир, харфу и удараљке</i> (1961); <i>Човјек пред зрцалом</i> (1961)	<i>Еквилибри за два оркестра</i> (1961); <i>Dessins commentés</i> за клавир (1963); <i>Суб роса за оркестар</i> (1964); <i>О примавера – циклус песама за тенор и гудаче</i> (1964); <i>Напуштене</i> (1964); <i>Нови станар</i> (1965)
<b>Ловро Жупановић</b>			<i>Козерија за флауту, гудаче и тимпане</i> (1960)
<b>Иво Малец</b>	<i>Покрети у боји за оркестар</i> (1959)	<i>Дијалози за клавир</i> (1961); <i>Дахови</i> (1961); <i>Тути за траку и инструментални ансамбл</i> (1962); <i>Сигма за оркестар</i> (1963)	<i>Мавена – говорна кантата</i> (1957); <i>Три стећка за камерни ансамбл</i> (1962/63)
<b>Станко Хорват</b>		<i>Контрасти за гудачки квартет</i> (1963)	<i>Варијанте за клавир</i> (1965)
<b>Рубен Радица</b>		<i>Лирске варијације за оркестар</i> (1961)	<i>19&amp;10 – интерференције за рецитатора, збор и оркестар</i> (1965)

<sup>1148</sup> Редослед композитора у свим табеларним прилозима је хронолошки, према години њиховог рођења.

**Прилог 2 – Дела композитора из Словеније на Музичком бијеналу Загреб (1961–1965).**

Композитор	МБЗ (1961)	МБЗ (1963)	МБЗ (1965)
Славко Остерц	<i>Симфонијски став</i> (1936)	<i>Нонет за камерни ансамбл</i> (1937)	
Примож Рамовш	<i>Сонатина за кларинет и клавир</i> (1959)	<i>Пантектасис за клавир</i> (1961)	<i>Епнеафонија за камерни ансамбл</i> (1963); <i>Флукуације за камерни ансамбл</i> (1964)
Урош Крек		<i>Ивентије за виолину и оркестар</i> (1962)	
Павле Мерку		<i>Концерт за рог и хор</i> (1962)	
Милан Стибиљ			<i>Epervier de ta faiblesse, Domine!</i> за рецитатора и удараљке (1964)
Иво Петрић		<i>Камен смрти – циклус за хор и инструментални састав</i> (1962); <i>Елегија за Карлоса Салведа за харфу</i> (1962)	<i>Мозаици за кларинет и камерни ансамбл</i> (1964)
Алојз Среботњак	<i>Синфонијета ин две темпи за оркестар</i> (1958)		<i>Серената за флауту, кларинет (или обоу) и фагот</i> (1961)

**Прилог 3 – Дела композитора из Србије на Музичком бијеналу Загреб (1961–1965).**

Композитор	МБЗ (1961)	МБЗ (1963)	МБЗ (1965)
Јосип Славенски	<i>Други гудачки квинтет</i> (1928)	<i>Соната религиозна за виолину и оргуље</i> (1925)	<i>Музика 38 за камерни оркестар</i> (1938)
Миховил Логар	<i>Четрдесет прва</i> (1959)		
Карл Кромхолц		<i>Сазвежђа за клавир</i> (1961)	
Милан Ристић		<i>Музика за камерни оркестар</i> (1962)	
Љубица Марић	<i>Песме простора за мешовити хор и оркестар</i> (1956)	<i>Музика Октоиха I</i> (1959)	<i>Византијски концерт за клавир и оркестар</i> (1959)
Јосип Калчић	<i>Дани у тами – кантата за баритон соло, мешовити хор и оркестар</i> (1960)		
Ерне Кираљ		<i>Поема о зори за цитрафон и магнетофон</i> (1960)	
Драгутин Гостушки		<i>Реми</i> (1955)	
Душан Радић	<i>Балада о месецу луталици</i> (1957)	<i>Опседнута ведрина</i> (1956)	
Владан Радовановић		<i>Празвук за сопран и камерни ансамбл</i> (1959)	
Рајко Максимовић <sup>1149</sup>		<i>Концерт за клавир и оркестар ин Цис</i> (1961)	

**Прилог 4 – Дела композитора из Македоније на Музичком бијеналу Загреб (1961–1965).**

Композитор	МБЗ (1961)	МБЗ (1963)	МБЗ (1965)
Тома Прошев			<i>Инерција I за ансамбл</i> (1965); <i>Аморфија I за ансамбл</i> (1965)

<sup>1149</sup> Видети фусноту бр. 430.

**Прилог 5 – Најизвођенији југословенски композитори на Музичком бијеналу Загреб (1961–1965).<sup>1150</sup>**

<b>Композитор</b>	<b>МБЗ (1961)</b>	<b>МБЗ (1963)</b>	<b>МБЗ (1965)</b>
<b>Јосип Славенски</b>	<i>Други гудачки квартет</i> (1928)	<i>Сонатина за виолину и оргуље</i> (1925)	<i>Музика 38 за камерни оркестар</i> (1938)
<b>Мило Ципра</b>	<i>Три сусрета за оркестар</i> (1961)	<i>Musica sine nomine</i> за алт и камерни састав (1963)	<i>Aubade</i> за дувачки квинтет (1965)
<b>Љубица Марић</b>	<i>Песме простора за мешовити хор и оркестар</i> (1956)	<i>Музика Октоиха I</i> (1959)	<i>Византијски концерт за клавир и оркестар</i> (1959)
<b>Натко Девчић</b>	<i>Лабинска вјеишница</i> (1957)	<i>Концертино за виолину и оркестар</i> (1958)	<i>Пролог за оркестар</i> (1963); <i>Осам минута за тринаесторицу за клавир и камерни састав</i> (1965)
<b>Бранимир Сакач</b>	<i>Симфонија о мртвом војнику</i> (1951); <i>Три синтетске поеме</i> (1959)	<i>Јахачи апокалипсе</i> (1961)	<i>Епизоде за оркестар</i> (1963)
<b>Примож Рамовш</b>	<i>Сонатина за кларинет и клавир</i> (1959)	<i>Пантектасис за клавир</i> (1961)	<i>Епнеафонија</i> за камерни ансамбл (1963); <i>Флуктуације за камерни ансамбл</i> (1964)
<b>Милко Келемен</b>	<i>Концертантне импровизације за гудаче</i> (1954); <i>Сколион за оркестар</i> (1959)	<i>Еквилибри за два оркестра</i> (1961); <i>Радант – камерна музика за флауту, виолу, клавир, харфу и ударалјке</i> (1961); <i>Човјек пред зрцалом</i> (1961)	<i>Еквилибри за два оркестра</i> (1961); <i>Dessins commentés</i> за клавир (1963); <i>Суб роса за оркестар</i> (1964); <i>О примавера – циклус песама за тенор и гудаче</i> (1964); <i>Напуштене</i> (1964); <i>Нови станар</i> (1965)
<b>Иво Малец</b>	<i>Покрети у боји за оркестар</i> (1959)	<i>Дијалози за клавир</i> (1961); <i>Дахови</i> (1961); <i>Тути за траку и инструментални ансамбл</i> (1962); <i>Сигма за оркестар</i> (1963)	<i>Мавена – говорна кантата</i> (1957); <i>Три стећка за камерни ансамбл</i> (1962/63)

<sup>1150</sup> Табеларним прилогом обухваћени су композитори чија су дела изведена на сва три МБЗ-а, а исти критеријум примењен је у случају ЈМТ. Што се тиче ФСКМ-а, овај табеларни прилог изостаје, будући да су у датом периоду једино дела Славка Остерца и Јосипа Славенског у континуитету извођена на овом фестивалу, што је, заправо, био програмски концепт ФСКМ-а.

## Прилог 6 – Говор Бранимира Сакача на Југословенској музичкој трибини у Опатији 1964. године

„Нije било лако одредити границе и дoмет ове смoтре коју смо назвали »Југославенска музичка трибина«, јер за стварање једног, по опсегу репрезентативног фестивала југославенске музике, није било материјалних средстава, па смо оставили будућности да она ријеши уопће питање једног таквог фестивала.

Циљ нам је стoга у овом часу нужно био скромнији, али се уједно показало да он може бити сврсисходнији. Према томе »Југославенска музичка трибина« није фестивал, него instrument међусобног упознавања, информативни преглед стварања у раздoбљу од послeдње три године, за нас same, да се боље упознамо, разумијемо и тако зближимо. Да упознамо и схватимо divergentност смјерова којима се ова музика уопће рађала, стварала и развијала до данас.

Да упознамо, nadalje, и да видимо и KORIST од тога што нисмо сви једнаки. Не зато да би једни истicali своје преимућство и свој естетски monopol над другима, нити зато да би једни другима принципјелно osporавали право да се оријентирају по својој волји и по свом умјетничком сензibilitету. Него корист ZATO да би једни од других примили што више корисних и плодоносних потацаја, да би измijenили искуства и да би се – као што сам рекао – међусобно тако боље разумијели. Циљ је дакле: стваралачка конфронтација и пријатељска изmjена ставова на што већу корист појединца и заједнице, опће нарaви.

Мислим, дакле, да је сувишно нагласити да у »Трибини« влада једнако поштовање сваџијег става, укуса и мишлjenja, сваке умјетничке оријентације и опредијелjenja.

У погледу наше традиције влада такођер велико поштовање наше музичке историје, која је одредила наш сензibilitет и дала нам наше основне значајке, и не би било добро да је напустимо и да је се одреknemo. Штoвише очита је чињеница да је потребно све оне позитивне тенденције једног autohtonог наџина умјетничког осјеџања и даље преносити не само у садашност, него и у будућност, да је потребно имати иза себе своју историју ако хоћемо да останемо своји и самостални. С друге стране, живот сам намеће нам из актуелних питања, на која, додуше, не можемо одговорити теоретски, него само стваралаџким радом, али она се ипак налазе пред нама: то је питање уџешћа композитора и његова рада, музичке умјетности уопће, у животу средине у којој дјелујемо, а и обрaтно, уџешћа те средине у овом стваралаџком раду, то је питање да ли се композитор осјеџа сигурним када је створио дјело, хоће ли се оно извјести и слушати, или ће његово дјело у јеку борбе за standard и материјално подизање остати незapaжено и изложено равнoдушности. Ту је, на крају, и питање изванредно брзог развоја музике у наше вријеме уопће, што је несумњиво везано са питањем: гдје се сада налази наша музика, колико је пошла укорак с временом, што смо научили од других, а што уносимо у то опће кретање од свог властитог и лиџног, и докле смо уопће доприли? На ова питања, истакнуо сам раније, може одговорити у суштини само музика сама. Због тога смо и дали толико музичких изведби, живих и оних (једнако вриједних) с магнетoфонских вrpца. Пустимо је дакле нека она говори сама за себе, јер то је оно највриједније! Ипак, нарaвно, у оквиру Трине, постоје веома широке могућности за дискусије и измјену мишлjenja. Управо зато да те дискусије буду што шире, спонтаније и непосредније, одустали смо од било каквих официјелних реферата и приказа, штoвише, увели смо и један нов облик, до сада мало примjenjиван. Позвали смо публику да и она судјелује у нашим дискусијама. Јер публика, то ће рећи јавност, то ће рећи они којима се ми нашом музиком обраћамо и за које бисмо жељели да нас разумију, публика, дакле, такођер припада сфери нашега рада и дјеловања. Нарaвно, она чини са самим умјетничким дјелом нераздвојну cjelinу, не овај или онај појединац, или баš ова или она публика у овој или оној концертној дворани, али публика као cjелина интегрални је дио сваке музике, умјетничке манифестације. Жељимо, дакле, да наша музика престане бити прилично изолirана појава, и да постане жива, актуална компонента нашег духовног живота, са свим бескрајним многостраностима које данашњи живот доноси са собом изван нас и у нама самима<sup>1151</sup>.

<sup>1151</sup> Преузето из: Nenad Turkalj, O 25 godina djelovanja TMSJ, нав. дело, 14–15.

**Прилог 7 – Дела композитора из Србије на Симпозијуму, односно на Југословенској музичкој трибини у Опатији (1962–1965).**

Композитор	Симпозијум (1962)	ЈМТ (1964)	ЈМТ (1965)
Крешимир Барановић			Три народне пјесме за дубоки глас и оркестар (1964)
Јосип Славенски	Славенска соната за виолину и клавир (1924)	Музика за оркестар (1936)	
Миленко Живковић		Епикон за виолончело и клавир (1945)	
Миховил Логар	Сонатина за виолину и клавир (1928)		Симфонија Италијана (1964)
Ерне Кираљ	Поема о зори за цитрафон и магнетофон (1960)		
Карл Кромболиц	Сазвежђа за клавир (1961)	Токатина за симфонијски оркестар (1960)	
Драгутин Чолић		Други гудачки квинтет (1959)	
Милан Ристић	Медитације и алегро за клавир (1962)	Концерт за оркестар (1963)	Концерт за кларинет и оркестар (1964)
Љубица Марић		Византијски концерт за клавир и оркестар (1959)	Праг сна – солистичка кантата за сопран, алт рецитатора и камерни оркестар (1961)
Станојло Рајичић		Други концерт за кларинет (1962)	Магновења – циклус песама за алт (мецосопран) и оркестар (1964)
Никола Херцигоња			Планетаријом – музичко-сценска визија у осам делова (1960)
Јосип Калчић	Импровизације за оргуље (1962)	Концерт за клавир и оркестар (1961)	Крик треба поновити – кантата за мешовити хор и оркестар (1964)
Витомир Трифуновић			Симфонијска слика (1964)
Рудолф Бручи	Само пева тајни пламен за бас соло и камерни ансамбл на текстове Душана Матића (1962)	Србија – кантата за баритон, женски хор и камерни оркестар (1959)	Камена поема за град за сопран и камерни ансамбл (1965)
Василије Мокрањац		Стара песма и игра за виолину и клавир (1952)	
Енрико Јосиф		Сновићења за флауту, харфу и клавир (1964)	Дивертименто за дувачки квинтет (1964)
Срђан Барић		Призори за алт, флауту, виолончело и харфу (циклус за мезосопран и шест инструмената) (1964)	
Александар Обрадовић		Скерцо додекафонско за оркестар (1962)	Епитаф Ха за симфонијски оркестар и магнетофон (1965)
Властимир Перичић		Ноћ без јутра – циклус песама за алт и клавир (1964)	
Душан Радић		Три минијатуре за харфу (1959)	Три гране времена – триптих за осам инструмената (1965)
Петар Бергамо		Друга симфонија (1963)	
Дејан Деспић		Концертно за две флауте и камерни оркестар, оп. 28 (1958)	Концерто гросо за флауту, обоу, кларинет, фагот и оркестар (1964)
Војислав Костић		Соната за виолину и клавир (1960)	Сводови сенке – циклус од пет певања за женски хор, рецитатора, гудачки оркестар, харфу и удараљке (1964)
Петар Озгијан		Соната за клавир (1957)	Концерт за оркестар „Силуете“ (1963)
Владан Радовановић	Празвук за сопран и камерни ансамбл (1959)	Репартић за сопран и камерни састав (1962)	
Варткес Баронијан			Дивертименто за флауту, кларинет, гудаче и удараљке (1963)

Рајко Максимовић		<i>Кад су живи завидели мртвима – епска партита за мешовити хор, групу инструмената и гудачки оркестар (1963)</i>	<i>Музика постајања за симфонијски оркестар (1965)</i>
Даринка Симић		<i>Врати ми моје крпице – циклус за сопран, алт, флауту, виолину, виолончело, фагот, харфу и клавир (1964)</i>	
Зоран Христић		<i>Наслови за хор и симфонијски оркестар (1963)</i>	

**Прилог 8 – Дела композитора из Хрватске на Симпозијуму, односно на Југословенској музичкој трибини у Опатији (1962–1965).**

Композитор	Симпозијум (1962)	ЈМТ (1964)	ЈМТ (1965)
Крсто Одак		<i>Трећа симфонија (1963)</i>	<i>Чакавска лирика за тенор и оркестар оп. 71 (1961)</i>
Милан Мајер			<i>Пет клавирских минијатура (1963)</i>
Рудолф Мац			<i>Концерт за флауту и (гудачки) оркестар (1963)</i>
Иван Бркановић		<i>Босанска сјећања – кантата за баритон, мешовити хор и оркестар (1959)</i>	
Борис Папандопуло			<i>Боје и контрасти за оркестар (1963)</i>
Мило Ципра		<i>Епитаф за оркестар (1961)</i>	<i>Aubade за дувачки квинтет (1965)</i>
Крешимир Фрибец	<i>Токата варијата за клавир (1962)</i>	<i>Четири дитирамба за харфу и клавир (1964)</i>	<i>Ноктруно за флауту, бас-кларинет, вибрафон и гудаче (1964)</i>
Иво Киригин		<i>Врата побједе – кантата за хор и оркестар (1961)</i>	
Бруно Бјелински		<i>Гитањали – циклус пјесама за глас и камерни оркестар (1957)</i>	<i>Шума спава – циклус пјесама за сопран, кларинет, вибрафон, гудачки квинтет и велики бубањ (1965)</i>
Славко Златић		<i>Прва пјесма за мешовити хор и камерни састав (1960)</i>	<i>Три пјесме Весне Парун за мјешовити збор (1954)</i>
Иво Лотка-Калински		<i>Микроформе за клавир (1962)</i>	<i>Мисли за кларинет и гудаче (1965)</i>
Натко Девчић		<i>Кораџи за клавир (1962)</i>	<i>Одрази за камерни ансамбл (1965)</i>
Стјепан Шулек		<i>Четврта симфонија (1954)</i>	
Емил Косето		<i>Атомска киша за рецитатора, солисту, хор и клавир (1962)</i>	
Бранимир Сакач	<i>Јахачи апокалипсе (1961)</i>	<i>Епизоде за оркестар, звучну плочу и магнетофон (1963)</i>	<i>Простори за симфонијски оркестар и магнетофонске звукове (1965)</i>
Милко Келемен	<i>Контрапунктске етуде за дувачки квинтет (1958/59)</i>	<i>Dessins commentés за клавир (1963)</i>	<i>Суб роса за оркестар (1964)</i>
Ловро Жупановић		<i>Полифоне медитације за клавир (1960)</i>	<i>Микросвита на тему о интерпункцијама за клавир (1965)</i>
Иво Малец	<i>Чембало-спектар (1961); Дахови (1961)</i>	<i>Три минијатуре за Луиса Керола за камерни ансамбл (1964)</i>	<i>Echos за 10 инструмената (1965)</i>
Мирослав Милетић		<i>Пропорције за камерни састав (1962)</i>	
Златко Пиберник			<i>Студија за клавир (1962)</i>
Никша Њирић		<i>Истарски афоризми за клавир (1964)</i>	<i>Над земљом сјена – три пјесме за баритон, флауту, виолу, клавир и удараљке (1965)</i>
Адалберт Марковић		<i>Пет багатела за гудачки квинтет (1961)</i>	<i>Moment musical за гудачки квинтет (1965)</i>

Станко Хорват		<i>Контрасти за гудачки квинтет</i> (1963)	
Анђелко Клобучар			<i>Музика за 10 инструмената</i> (1965)
Рубен Радица	<i>Два комада за клавир оп. 6</i> (1961)	<i>Три пјесме за сопран и клавир</i> (1961)	<i>19&amp;10 – интерференције за рецитатора, збор и оркестар</i> (1965)
Борис Улрих			<i>Инверзије за клавир четвороручно</i> (1964)
Павле Дешпаљ		<i>Концерт за алт саксофон и гудаче</i> (1963)	
Јосип Магдић		<i>Апеирон за харфу и камерни ансамбл</i> (1964)	

### Прилог 9 – Дела композитора из Словеније на Симпозијуму, односно на Југословенској музичкој трибини у Опатији (1962–1965).

Композитор	Симпозијум (1962)	ЈМТ (1964)	ЈМТ (1965)
Славко Остерц	<i>Нонет за камерни ансамбл</i> (1937)		
Матија Бравничар		<i>Концерт за рог и оркестар</i> (1963)	<i>Концерт за виолину и оркестар</i> (1962)
Луцијан Марија Шкерјанц		<i>Концерт за клавир и оркестар</i> (1940/1963)	
Блаж Арнич		<i>Моја песем ни ле песем (?)</i>	
Данило Швара			<i>Трио за флауту, кларинет и фагот</i> (1961)
Вилко Укмар		<i>Мемоари за харфу</i> (1964)	<i>Астрална еротика – циклус песама за баритон и клавир</i> (1968)
Павел Шивиц		<i>Алтернатије за симфонијски оркестар</i> (1963)	<i>Интерпункције за кларинет, клавир и ксилофон</i> (1965)
Радован Гобец		<i>Његово име је легенда – кантата за мешовити хор, солисте и оркестар</i> (1959)	
Маријан Липовшек		<i>Песма Шимна Сиротника</i> (1959)	<i>Верзи – циклус 6 песама за тенор и клавир</i> (1965)
Примож Рамовш		<i>Апел за рог и камерни ансамбл</i> (1963)	<i>Експанзија за флауту соло</i> (1963); <i>Три мале пасторалице за флауту и харфу</i> (1963)
Звонимир Циглич			<i>Симфонијске скице</i> (1965)
Урош Крек		<i>Пет народних песама за високи глас и клавир</i> (1963)	
Павле Мерку		<i>Phyllobolia</i> за клавир (1963)	<i>Дивертименто – шест песама на текстове Марка Кравоса за тенор и камерни оркестар оп. 42</i> (1965)
Јакоб Жеж	<i>Три пасторалне инвенције за виолину и клавир</i> (1961)	<i>Ноч утрипа – три песме за сопран, флауту, хорну и харфу</i> (1964)	<i>Три Мурнове песме за високи глас, флауту и виолу</i> (1964)
Милан Стибиљ	<i>Три композиције за рог и гудаче</i> (1959)	<i>Импресије за флауту, харфу и гудаче</i> (1963)	
Иво Петрић	<i>Три скице за флауту и гудачки квинтет</i> (1961)	<i>Мозаици за кларинет и камерни ансамбл</i> (1964)	<i>Jeux a trois – Jeux a quatre</i> за камерни састав (1965)
Алојз Среботњак	<i>Инвенционе варијата за клавир</i> (1961)	<i>Шест комада за фагот и клавир</i> (1963)	<i>Microsongs</i> за глас и 13 инструмената (1964)
Дане Шкерл		<i>Друга симфонија – Монотематика за гудаче</i> (1963)	<i>Пикола свита за оркестар</i> (1965)
Игор Штухец		<i>Две фаталне песме за сопран, флауту и харфу</i> (1962)	<i>Силуете IV</i> за камерни ансамбл (1965)
Даријан Божич		<i>Импровизације за шест оркестарских група</i> (1963)	<i>III sonata in cool</i> за флауту, бас-кларинет и харфу (1965)
Лојзе Лебич		<i>Concertino per cinque</i> (1963)	<i>Написи за флауту, кларинет, виолончело, трубу, тромбон, харфу и удараљке</i> (1965)

**Прилог 10 – Дела композитора из Македоније на Симпозијуму, односно на Југословенској музичкој трибини у Опатији (1962–1965).**

Композитор	Симпозијум (1962)	ЈМТ (1964)	ЈМТ (1965)
Кирил Македонски		<i>Четврта симфонија</i> (1960)	
Властимир Николовски		<i>Сатур</i> за бас и клавир (1962)	<i>Пасакаља</i> за симфонијски оркестар оп. 24 (1964)
Тома Прошев		<i>Темпере</i> за хорну и гудачки квинтет (1963)	<i>Морфографија</i> за камерни ансамбл (1965)
Томислав Зографски		<i>Есенски скици</i> за глас и камерни ансамбл (1959)	

**Прилог 11 – Дела композитора из Босне и Херцеговине на Симпозијуму, односно на Југословенској музичкој трибини у Опатији (1962–1965).**

Композитор	Симпозијум (1962)	ЈМТ (1964)	ЈМТ (1965)
Владо Милошевић		<i>Гудачки квинтет у еф-молу</i> (1959)	<i>Пред буру пјесама младости</i> – кантата за баритон соло и симфонијски оркестар (1964)
Авдо Смаиловић		<i>Ламентозо</i> и <i>скерцо</i> за фагот и клавир (1963)	<i>Фантазија</i> за флауту и клавир (1963)
Бранко Грковић			<i>Контемплације о смрти античког песника</i> за флауту, кларинет, виолончело и (клавир или харфа) (1964)
Војин Комадина		<i>Двије Лоркине пјесме</i> за сопран и клавир (1964)	<i>Поглед</i> – шест пјесама за алт и камерни састав (1963)



**Прилог 12 – Најизвођенији југословенски композитори на Симпозијуму, односно на Југословенској музичкој трибини у Опатији (1962–1965).**

<b>Композитор</b>	<b>Симпозијум (1962)</b>	<b>ЈМТ (1964)</b>	<b>ЈМТ (1965)</b>
<b>Милан Ристић</b>	<i>Медитације и алегро за клавир (1962)</i>	<i>Концерт за оркестар (1963)</i>	<i>Концерт за кларинет и оркестар (1964)</i>
<b>Крешимир Фрибец</b>	<i>Токата варијата за клавир (1962)</i>	<i>Четири дитирамба за харфу и клавир (1964)</i>	<i>Ноктруно за флауту, бас-кларинет, вибрафон и гудаче (1964)</i>
<b>Јосип Калчић</b>	<i>Импровизације за оргуље (1962)</i>	<i>Концерт за клавир и оркестар (1961)</i>	<i>Крик треба поновити – кантата за мешовити хор и оркестар (1964)</i>
<b>Рудолф Бручи</b>	<i>Само пева тајни пламен за бас соло и камерни ансамбл на текстове Душана Матића (1962)</i>	<i>Србија – кантата за баритон, женски хор и камерни оркестар (1959)</i>	<i>Камена поема за град за сопран и камерни ансамбл (1965)</i>
<b>Бранимир Сакач</b>	<i>Јахачи апокалипсе (1961)</i>	<i>Епизоде за оркестар, звучну плочу и магнетофон (1963)</i>	<i>Простори за симфонијски оркестар и магнетофонске звукове (1965)</i>
<b>Милко Келемен</b>	<i>Контрапунктске етиде за дувачки квинтет (1958/59)</i>	<i>Dessins commentés за клавир (1963)</i>	<i>Суб роса за оркестар (1964)</i>
<b>Иво Малец</b>	<i>Чембало-спектар (1961); Дахови (1961)</i>	<i>Три минијатуре за Луиса Керола за камерни ансамбл (1964)</i>	<i>Echos за 10 инструмената (1965)</i>
<b>Јакоб Јеж</b>	<i>Три пасторалне инвенције за виолину и клавир (1961)</i>	<i>Ноч утрипа – три песме за сопран, флауту, хорну и харфу (1964)</i>	<i>Три Мурнове песме за високи глас, флауту и виолу (1964)</i>
<b>Иво Петрић</b>	<i>Три скице за флауту и гудачки квинтет (1961)</i>	<i>Мозаици за кларинет и камерни ансамбл (1964)</i>	<i>Jeux a trois – Jeux a quatre за камерни састав (1965)</i>
<b>Рубен Радица</b>	<i>Два комада за клавир оп. 6 (1961)</i>	<i>Три пјесме за сопран и клавир (1961)</i>	<i>19&amp;10 – интерференције за рецитатора, збор и оркестар (1965)</i>
<b>Алојз Среботњак</b>	<i>Инвенционе варијата за клавир (1961)</i>	<i>Шест комада за фагот и клавир (1963)</i>	<i>Microsongs за глас и 13 инструмената (1964)</i>

**Прилог 13 – Дела композитора из Србије на Фестивалу савремене камерне музике Слатина Раденци (1963–1965).**

Композитор	ФСМ (1963)	ФСМ (1964)	ФСМ (1965)
Јосип Славенски	<i>Са села – квинтет за флауту, кларинет, виолину, виолу и виолончело (1925); Други гудачки квинтет (1928)</i>	<i>Славенска соната за виолину и клавир (1924); Музика 38 за камерни оркестар (1938)</i>	<i>Пјесме моје мајке за алт и гудачки квинтет (1940); Југославенска свита оп. 2 (1921)</i>
Јосип Калчић			<i>Цикламе за тенор и камерни ансамбл (1963)</i>
Енрико Јосиф		<i>Сновиђења за флауту, харфу и клавир (1964)</i>	
Душан Радић	<i>Пробуђене сенке оп. 13. бр. 1 за флауту и сопран (1954)</i>		
Петар Бергамо	<i>Variations sul tema interrotto (варијације на прекинутој теми) за клавир оп. 3 (1957)</i>		

**Прилог 14 – Дела композитора из Хрватске на Фестивалу савремене камерне музике Слатина Раденци (1963–1965).**

Композитор	ФСМ (1963)	ФСМ (1964)	ФСМ (1965)
Натко Девчић			<i>Одрази за камерни ансамбл (1965)</i>
Милко Келемен	<i>Пет есеја за гудаче (1959)</i>	<i>Соната за обоу и клавир (1959)</i>	
Иво Малец		<i>Три стећка за камерни ансамбл (1962/63)</i>	<i>Три минијатуре за Луиса Керола за камерни ансамбл (1964)</i>
Рубен Радица	<i>Два комада за клавир оп. 6 (1961)</i>		

**Прилог 15 – Дела композитора из Словеније на Фестивалу савремене камерне музике Слатина Раденци (1963–1965).**

Композитор	ФСМ (1963)	ФСМ (1964)	ФСМ (1965)
Мариј Когој	<i>Пијано – шест клавирских композиција у две свеске (1922)</i>		
Славко Остерц	<i>Нонет за камерни ансамбл (1937); Мале песме за Ирџу за тенор, саксофон, рог, виолу и клавир (1935)</i>	<i>Дувачки квинтет (1932); Прављнице за клавир (1937); Пет самоспева за сопран и клавир (?)</i>	<i>Концерт за виолину, виолу, виолончело и клавир (1929); Сонатина за два кларинета (1929); Концерт за виолину и седам инструмената (1928)</i>
Луцијан Марија Шкерјанц		<i>Четири дитирамбичне складбе за виолину и клавир (1959)</i>	
Павел Шивиц	<i>Мало ле, мало ше; Амор; Потпушка песем за глас и клавир (?)</i>		<i>Интерпункције за клавир, кларинет и ксилофон (1965)</i>

<b>Маријан Липовшек</b>		<i>Прва рапсодија за виолину и оркестар/клавир</i> (1955)	
<b>Примож Рамовш</b>	<i>Контрасти за клавирски трио</i> (1961)		<i>Апел за рог и камерни ансамбл</i> (1963)
<b>Павле Мерку</b>			<i>Дивертименто – шест песама на текстове Марка Кравоса за тенор и камерни оркестар оп. 42</i> (1965)
<b>Иво Петрић</b>		<i>Croquis sonores за харфу и камерни ансамбл</i> (1963)	

## Прилог 16 – Најизвођенији југословенски композитори на фестивалима савремене музике у Југославији (1961–1965).<sup>1152</sup>

Композитор	МБЗ (1961)	Симпозијум (1962)	МБЗ (1963)	ФСКМ (1963)	ФСКМ (1964)	ЈМТ (1964)	МБЗ (1965)	ФСКМ (1965)	ЈМТ (1965)
<b>Славко Остерц</b>	<i>Симфонијски став</i> (1936)	<i>Нонет за камерни ансамбл</i> (1937)	<i>Нонет за камерни ансамбл</i> (1937)	<i>Нонет за камерни ансамбл</i> (1937); <i>Мале песме за Ирену за тенор, саксофон, рог, виолу и клавир</i> (1935)	<i>Дувачки квинтет</i> (1932); <i>Прављице за клавир</i> (1937); <i>Пет самоспева за сопран и клавир</i> (?)			<i>Концерт за виолину, виолу, виолинчело и клавир</i> (1929); <i>Сонатина за два кларинета</i> (1929); <i>Концерт за виолину и седам инструмената</i> (1928)	
<b>Јосип Славенски</b>	<i>Други гудачки квинтет</i> (1928)	<i>Сонатина за виолину и клавир</i> (1924)	<i>Сонатина за виолину и оргуље</i> (1925)	<i>Са села – квинтет за флауту, кларинет, виолу, виолончело</i> (1925); <i>Други гудачки квинтет</i> (1928)	<i>Славенска соната за виолину и клавир</i> (1924); <i>Музика 38 за камерни оркестар</i> (1938)	<i>Музика за оркестар</i> (1936)	<i>Музика 38 за камерни ансамбл</i> (1938)	<i>Пресме моје мајке за ат и гудачки квинтет</i> (1940); <i>Југославенска свита оп. 2</i> (1921)	
<b>Јосип Калчић</b>	<i>Дани у тами – кантата за баритон соло, мешовити хор и оркестар</i> (1960)	<i>Импровизације за оргуље</i> (1962)				<i>Концерт за клавир и оркестар</i> (1961)		<i>Цикламе за тенор и камерни ансамбл</i> (1963)	<i>Крик треба поновити – кантата за мешовити хор и оркестар</i> (1964)
<b>Натко Девчић</b>	<i>Лабинска ејештица</i> (1957)		<i>Концертно за виолину и оркестар</i> (1958)			<i>Кораџи за клавир</i> (1962)	<i>Пролог за оркестар</i> (1963); <i>Осам минута за тринаесторицу за клавир и камерни састав</i> (1965)	<i>Одрази за камерни ансамбл</i> (1965)	<i>Одрази за камерни ансамбл</i> (1965)
<b>Примож Рамовш</b>	<i>Сонатина за кларинет и клавир</i> (1959)		<i>Пантектасис за клавир</i> (1961)	<i>Контрасти за клавирски трио</i> (1961)		<i>Апел за рог и камерни ансамбл</i> (1963)	<i>Епнеафонија за камерни ансамбл</i> (1963); <i>Флукуације за камерни ансамбл</i> (1964)	<i>Апел за рог и камерни ансамбл</i> (1963)	<i>Експанзија за флауту соло</i> (1963); <i>Три мале пасторалице за флауту и харфу</i> (1963)

<sup>1152</sup> Табеларним прилогом обухваћени су композитори чија су дела током назначеног периода макар једном била изведена на сваком од три фестивала савремене музике.

<b>Милко Келемен</b>	<i>Концертне импровизације за гудаче (1954); Сколион за оркестар (1959)</i>	<i>Контрапунктске етиде за дваачки квинтет (1958/59)</i>	<i>Еквилибри за два оркестра (1961); Радиант – камерна музика за флауту, виолу, клавир, харфу и удараљке (1961); Човјек пред зрцалом (1961)</i>	<i>Пет есеја за гудаче (1959)</i>	<i>Соната за обоу и клавир (1959)</i>	<i>Dessins commentés за клавир (1963)</i>	<i>Еквилибри за два оркестра (1961); Dessins commentés за клавир (1963); Суб роса за оркестар (1964); О примавера – циклус песама за тенор и гудаче (1964); Напуштене (1964); Нови станар (1965)</i>		<i>Суб роса за оркестар (1964)</i>
<b>Иво Малец</b>	<i>Покрети у боји за оркестар (1959)</i>	<i>Чембало-спектар (1961); Дахови (1961)</i>	<i>Дијалози за клавир (1961); Дахови (1961); Тути за траку и инструментални ансамбл (1962); Сигма за оркестар (1963)</i>		<i>Три стећка за камерни ансамбл (1962/63)</i>	<i>Три минијатуре за Луиса Керола за камерни ансамбл (1964)</i>	<i>Мавена – говорна кантата (1957); Три стећка за камерни ансамбл (1962/63)</i>	<i>Три минијатуре за Луиса Керола за камерни ансамбл (1964)</i>	<i>Echos за 10 инструмената (1965)</i>
<b>Павле Мерку</b>			<i>Концерт за рог и хор (1962)</i>			<i>Phyllobolia за клавир (1963)</i>	<i>Дивертименто – шест песама на текстове Марка Кравоса за тенор и камерни оркестар оп. 42 (1965)</i>		<i>Дивертименто – шест песама на текстове Марка Кравоса за тенор и камерни оркестар оп. 42 (1965)</i>
<b>Душан Радић</b>	<i>Балада о месецу луталици (1957)</i>		<i>Опсеђнута ведрина (1956)</i>	<i>Пробуђене сенке оп. 13. бр. 1 за флауту и сопран (1954)</i>		<i>Три минијатуре за харфу (1959)</i>			<i>Три гране времена – триптих за осам инструмената (1965)</i>
<b>Иво Петрић</b>		<i>Три скице за флауту и гудачки квинтет (1961)</i>	<i>Камен смрти – циклус за хор и инструментални састав (1962); Елегија за Карлоса Саззета за харфу (1962)</i>		<i>Croquis sonores за харфу и камерни ансамбл (1963)</i>	<i>Мозаици за кларинет и камерни ансамбл (1964)</i>	<i>Мозаици за кларинет и камерни ансамбл (1964)</i>		<i>Jeux a trois – Jeux a quatre за камерни састав (1965)</i>
<b>Рубен Радица</b>		<i>Два комада за клавир оп. 6 (1961)</i>	<i>Лирске варијације за оркестар (1961)</i>	<i>Два комада за клавир оп. 6 (1961)</i>		<i>Три пјесме за сопран и клавир (1961)</i>	<i>19&amp;10 – интерференције за рецитатора, збор и оркестар (1965)</i>		<i>19&amp;10 – интерференције за рецитатора, збор и оркестар (1965)</i>

## Биографија аутора

Милош Маринковић рођен је 1992. године у Смедереву. По завршетку Музичке школе „Коста Манојловић“ (теоретски и вокално-инструментални одсек /клавир/), уписао је основне академске студије музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, које је завршио 2015. године. Следеће године завршио је мастер академске студије музикологије на истом Факултету, одбранивши мастер рад, под насловом *Нове културално фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ* (ментор: проф. др Драгана Стојановић-Новичић). Током студија био је стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја, као и Фонда за образовање Смедерево. Године 2017. уписао је докторске академске студије музикологије на Факултету музичке уметности. Током мастер и докторских студија стекао је сертификате Модула Жан Моне из области ЕУ студија. Кратко време је радио као наставник музичке културе у ОШ „Бранко Радичевић“ у Смедереву, а од 2018. године запослен је у Музиколошком институту САНУ.

Учествовао је на више научних скупова у земљи и у региону. Поред монографске студије, која представља приређену верзију мастер рада (публиковане у електронском формату /2018/), објавио је текстове у зборницима радова и научним часописима (*Нови звук, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Мокрањац, Музика, Свеске, Култура, Корац*). Један је од уредника издања *Звук и реч*, поводом седамдесет година Музиколошког института САНУ (2018), као и програмске књижице међународне конференције *Young Musicology Belgrade 2020*. Био је члан организационих одбора два научна скупа у организацији Српске академије наука и уметности, односно Музиколошког института САНУ. Био је ангажован на пројекту Музиколошког института САНУ, *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (2018/19). Као стипендиста програма *CEEPUS*, у склопу рада на докторској дисертацији реализовао је тромесечни истраживачки боравак у Словенији (Филозофски факултет у Љубљани /2019/). Члан је Секције музичких писаца при Удружењу композитора Србије и Музиколошког друштва Србије, а његова истраживачка интересовања фокусирана су на савремену музику, фестивале и политику у бившим социјалистичким земљама.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани: Милош Маринковић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта  
односно докторске дисертације: 332/2017

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

**Југословенски фестивали савремене музике  
утемељени током шездесетих година двадесетог века:  
уодношавања уметничких, друштвених и политичких платформи**

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ПИСАНОГ ДЕЛА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА ОДНОСНО ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Име и презиме аутора: Милош Маринковић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације: 332/2017

Студијски програм: музикологија

Наслов докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације:

**Југословенски фестивали савремене музике  
утемељени током шездесетих година двадесетог века:  
одношавања уметничких, друштвених и политичких платформи**

Ментор: др Драгана Стојановић-Новичић, редовни професор

**ИЗЈАВЉУЈЕМ**

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

**Југословенски фестивали савремене музике  
утемељени током шездесетих година двадесетог века:  
одношавања уметничких, друштвених и политичких платформи**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао сам у електронском формату погодном за трајно архивирање. Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

У Београду, \_\_\_\_\_

Потпис докторанда \_\_\_\_\_



1. Ауторство - Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство - некомерцијално. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се пре рада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство - без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.